Das lateinische Weihnachtsspiel

(Grundzüge seiner Entwicklung)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät
der Universität Leipzig vorgelegt

von

Martin Böhme

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Leipzig 1916
R. Voigtländers Verlag

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Mogk und Köster
Leipzig, den 29. Oktober 1914
Der Prokanzellar: Kirchner

Diese Arbeit erscheint zugleich als Heft 40 der von Karl Lamprecht begründeten, von Walter Goetz fortgesetzten „Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte“

Inhalt.

	Seite
I. Die Grundlagen	1—15
1. Die Krippenverehrung	2—5
2. Die Liturgie	6—15
a) Das Halleluja-singen	6—10
b) Der Tropus	10—15
II. Die Zeugnisse	16—24
III. Das Hirtenspiel	25—46
1. Grundstufe: Verkündigung und Krippenszene	25—30
2. I. Erweiterung: Die Antiphon 'Quem vidistis'. Ältere Fassung	30—32
3. II. Erweiterung: Der Tropus 'Quem quaeritis'. Jüngere Fassung	32—41
4. Weitere Entwicklung	41—46
IV. Das Magierspiel	47—92
1. Das reine Magierspiel	47—69
a) Grundlage: Das officium stellae	47—57
b) Das officium magorum	57—69
2. Das Herodesspiel	69—92
a) Grundstufe: Das einfache Herodesspiel. Herodes allein	73—77
b) Das erweiterte Herodesspiel	77—92
α) Die Boten	77—80
β) Die scribae	80—81
γ) Schluß des Spiels	81—83
δ) Zusammenfassung	83—86
ε) Beispiel	86—92
V. Rückblick und Weiterentwicklung. Das kompilatorische Spiel	92—105
VI. Das Rachelspiel	106—120
1. Das reine Rachelspiel	107—113
a) Limoges	107—110
b) Laon	110—113
2. Das kombinierte Rachelspiel	113—120
a) Freising	113—115
b) Benoît-sur-Loire	115—120
VII. Anmerkungen	121—130

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545814_0059

I. Die Grundlagen.

Eine Stelle bei Gerbert[1] ist das einzige allgemeine Zeugnis, welches von der Existenz der lateinischen Weihnachtsspiele in Deutschland und Frankreich berichtet. Gerbert schreibt: „Post Tedeum alicubi in usu erat officium pastorum (cujus modi alia infantum, stellae, sepulchri suis temporibus frequebantur), quod finita missa continuabatur, suntque adhoc accomodatae hodiernae adhuc antiphonae in laudibus." Wir erfahren also die drei verschiedenen Spielgattungen, die für uns in Betracht kommen: das officium pastorum, stellae und infantum. Schon der Name officium deutet auf den liturgischen Charakter, die Bemerkung „in usu erat" auf einen festen Brauch. Wir erfahren ferner, daß die Liturgie eigens für das Spiel umgemodelt wurde (suntque adhoc accommodatae antiphonae), und daß sich das Spiel bis auf den heutigen Tag (adhuc) — Gerbert schrieb sein Werk 1776 — also ziemlich lange in der Kirche erhalten hat. Freilich, über den Beginn des Brauches sagt unser Gewährsmann nichts und über den Ort (alicubi) nicht viel mehr. „Suis temporibus frequebantur" gibt endlich einen weiteren Hinweis, daß nämlich an verschiedenen kirchlichen Festtagen die Aufführung der Offizien stattfand. Das stimmt durchaus mit der Ordnung des Weihnachtszyklus überein. Am 25. Dezember, dem Weihnachtstag, wurde das officium pastorum dargestellt, am 28. Dezember das officium infantum und endlich am 6. Januar, dem Epiphanientage, das officium stellae oder das Magieroffiz, von dem ja die größte und nachhaltigste Befruchtung der kirchlichen Weihnachtsdramen ausging.

Aber diese Stelle kann höchstens bis auf das 11. Jahrhundert zurückgehen; denn erst seit der Mitte dieses Jahrhunderts haben wir das lateinische Weihnachtsspiel sicher bezeugt. Nun werden

uns aber die Spiele in einem ziemlich vollkommenen Zustand überliefert, bei dem man eine gewisse Vorstufe der Entwicklung unbedingt voraussetzen muß. Selbst Anz [2], der auf Grund textkritischer Analyse das Magierspiel auf die allereinfachste Form von nur wenig Antiphonen reduziert, kommt zu dem Schluß, daß auch diese nicht der Anfang sind. Wer die Entwicklung kirchlicher Formen verfolgt, der weiß, daß gerade bei ihnen der einfachste Fortschritt oft eine lange Geschichte aufweist, daß er nie etwas Gegebenes, sondern immer etwas Gewordenes darstellt. Das gilt auch für unsere Spiele und heißt, ihre Wurzeln liegen weit über das 11. Jahrhundert zurück. Wie stand es nun vor dem 11. Jahrhundert? Diese Frage hat keine der Untersuchungen über die Spiele aufzuwerfen versucht. Man nimmt die Spiele eben als Faktum hin, ohne sich über ihre Grundlagen Rechenschaft zu geben. Und doch, scheint es mir, lassen sich letztere nicht umgehen.

Es sind hauptsächlich zwei: Das ist eine mehr ideelle, stofflieferne Grundlage und eine mehr formale, musikalisch-textliche. In Krippenverehrung und Liturgie scheinen sich mir die beiden Hauptwurzeln des Weihnachtsdramas zu erschließen; beide mußten zusammen ein gewisses Wachstum erreichen, ehe es sich entfalten konnte. Aus ihrer Verbindung aber geht die Urform des Weihnachtsspiels hervor.

1. Die Krippenverehrung.

Die Rolle, welche die Krippe beim Weihnachtsfest gespielt hat, kann man mit ziemlicher Sicherheit ermitteln. Wir werden sehen, daß die Krippe der natürliche Mittelpunkt unsrer Spiele ist. An ihr werden alle wichtigen Handlungen vorgenommen, auf sie konzentriert sich das lebhafte Interesse der Zuschauer. Die Sitte, sie in der Kirche aufzustellen, ist alt und hängt aufs innigste mit der Reliquienverehrung zusammen. Helena, die Mutter Konstantins des Großen, legte den Grundstock zur Krippenverehrung. Sie erbaute bereits 335 eine Basilika über der Geburtsstätte des Heilands, die auch die einfache Krippe, welche offenbar aus Lehm oder Backsteinen bestand [3], in sich schloß. 354 kam das Weihnachtsfest auf und mit ihm das verstärkte Interesse für die Hauptreliquie aus der Kindheitsgeschichte des Herrn. 570 steht sie bereits, mit Gold und

Silber reich ausgestattet, in der Geburtskirche zu Bethlehem, die bezeichnend „ad praesepe" [4] genannt wurde.

Usener [5] weist nun auf die frühchristlichen Darstellungen in der Kunst hin und schließt daraus nicht mit Unrecht auf eine „theatralische Schaustellung" der Krippe auch in anderen Kirchen. Er belegt die Vermutung mit einer Homilie aus dem 4. Jahrhundert, wo der Prediger sagt: . . . „Wozu soll ich es sagen und wozu es sprechen? Den Knaben schau ich, wie er in Windeln gewickelt ist und in der Krippe liegt. Maria, die Jungfrau zugleich und Mutter, steht dienend dabei nebst Joseph." Also es war nicht nur die Krippe allein, sondern es befand sich darin ein Bild des Jesuskindes und daneben die Figuren von Joseph und Maria, wohl in kostbarem Metall, der Sitte der Zeit entsprechend. Im 6. Jahrhundert wird der Name einer der Maria geweihten Kirche in Rom Maria ad praesepe allgemein. Einige Brettchen, die angeblich von der Krippe Christi herrühren sollten [6], waren der kostbare Schatz dieser Kirche. Der Name Maria ad praesepe deutet darauf hin, daß sich ein Bild Marias neben der Krippe befand. In einer besonderen Kapelle, am rechten Seitenschiff der Kirche, war die Reliquie aufbewahrt. Dort zelebrierte der Papst in der dritten Nocturn der Weihnachtsnacht das feierliche Hochamt 'ad praesepium', wie der terminus hieß. Wir bemerken also eine Krippenfeier, die möglicherweise in ihren Formen auf jene gewaltige eindrucksstarke Feier in Bethlehem zurückging.

Unter Gregor III. (731—41) wurde die Kapelle durch ein goldenes Standbild der Maria mit dem Kind ausgezeichnet, ein Beweis für die Bedeutung, welche man ihr beilegte. Hundert Jahre später errichtete Gregor IV. in Trastevere eine Kapelle, in der er ebenfalls „eine heilige Krippe herstellen ließ nach dem Muster von Sa. Maria Maggiore", wie Sa. Maria ad praesepe noch hieß. Dieser Krippe gab Gregor goldene Figuren bei, welche die biblischen Personen bei der Geburt darstellten. Wichtig ist, daß sich Sa. Maria in Trastevere als erste außerrömische Kirche nachweisen läßt, in welche der Brauch der Krippenaufstellung eindrang.

Freilich hier war das praesepe Schaustück, nichts weiter. Der Reliquiencharakter ging ihm völlig ab. Außerdem bekam der Begriff den Inhalt, den er das ganze Mittelalter hindurch beibehält.

Man versteht unter 'praesepium' nicht nur die Krippe mit dem Kind, sondern die Krippe mit allen heiligen Personen, Engeln und Tieren, ja, die ganze Örtlichkeit mit allem, was dazu gehört [7]. Manche Beobachtungen werden uns bestätigen, daß aber auch die Bedeutung des Wortes praesepe, die gewöhnlich nur 'Krippe' ist, in vielen Fällen mit der des Wortes 'praesepium' übereinstimmt.

Mit der Zeit hat die Krippe, sei es als Reliquie, sei es als Schaustück, in vielen Kirchen eine dauernde oder wenigstens zeitweise — d. h. während der Weihnachtstage bis zum Epiphanienfest — Heimstätte gefunden. In Italien deuten die zahlreichen, sehr frühen Darstellungen der Geburts- und Magierszene mit der Krippe in der bildenden Kunst auf eine ungewöhnlich große Verbreitung [8], wenn man die intimen Zusammenhänge, wie sie für bildende Kunst und kirchliche Handlungen erwiesen zu sein scheinen [9], als Zeugnis für die Krippenaufstellung in der Kirche gelten lassen will. Der Hauptgrund für ihre Verbreitung war wohl der Nachahmungstrieb. Möglich, daß auch, wie Stückelberg meint, die vielen Splitter von der „echten" Krippe, welche man im späteren Mittelalter aufbewahrte, zum Anlaß für die Herstellung ganzer Krippen wurden [10].

Im Reiche Karls ist die Krippe noch zur Zeit Ludwigs des Frommen nicht häufig in den Kirchen aufgestellt gewesen, wenigstens vermochte ich bei Hauck, der eine ganze Reihe von kirchlichen Inventarien anführt, kein Beispiel zu finden. Aber vereinzelt war sie schon sehr früh bekannt. Das beweist eine Darstellung der Geburtsszene mit der Krippe auf einer Pyxis aus Verden a. d. Ruhr, welche dem 6.—7. Jahrhundert entstammt [11]. Sogar ein Zeugnis von Krippenkult läßt sich anführen. Der Abt Angilbert Centulensis erwähnt um 801 unter den Schätzen seines Klosters Partikel „de praesepe Domini" [12]. Aber sonst finden sich keine Belege. Das hat seine Ursache darin, daß die Krippe in den meisten fränkischen Kirchen kein Gegenstand offizieller Verehrung war, eben weil sie keine Reliquie, sondern nur ein Schaustück, oft noch dazu in unscheinbarster Form, darstellte, das man natürlich nicht besonders beachtete, geschweige denn in ein kirchliches Inventar unter die Kostbarkeiten aufnahm oder sonst der Erwähnung für wert hielt. Die Krippe muß frühestens in der zweiten Hälfte des 9., spätestens in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts größere Verbreitung gefunden haben. Die in den

meisten Abhandlungen vertretene Anschauung, wonach der heilige Franziskus von Assisi durch sein Krippenfest, welches er 1223 veranstaltete, den eigentlichen Anstoß für die Verbreitung gegeben habe, ist sicher falsch. Man spielte ja schon seit mindestens 170 Jahren in Frankreich und Deutschland kirchliche Weihnachtsspiele, in denen die Krippe Mittelpunkt war! Sollte da ihr Einfluß so spät einsetzen, noch dazu aus einem fremden Land?

Jedenfalls in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts ist die Krippe ungemein häufig, schon weil in dieser Zeit die Spiele auftreten, deren unzertrennliche Beigabe sie ist. So haben wir sie in Autun, Limoges, Compiègne, Bilsen, Orleans, Le Mans, Clermont, Angers und in vielen andern nicht besonders bezeugten Städten. Auch in Deutschland ist das praesepe in Freisingen und Einsiedeln aufgestellt gewesen. Ja, sogar von einer gewissen Popularität kann man reden, wenn, altem Brauche gemäß, die im 12. Jahrhundert erbaute Kirche zu Fraustadt den Namen „Zum Kripplein Christi" erhielt [13].

Der Gottesdienst außerhalb Italiens hatte die Krippe vor dem 11. Jahrhundert unbeachtet gelassen, obwohl z. B. Alkuin [14] und der Presbyter Amalarius [15] die Präsepefeier in Rom anscheinend kennen. Die gottesdienstliche Feier bestand etwa zu Karls des Großen Zeit aus der Folge von Responsorien, Antiphonen und Psalmen, die das Missale, welches Karl festgesetzt hatte, vorschrieb. Sie schmückten auch Hymnen, wie sie de natale Christi Alkuin [16] und Hrabanus Maurus [17] hinterlassen haben. Und nicht zuletzt war es die Predigt [18], die der ganzen Feier ihren Weihnachtscharakter lieh. Aber von einer besonderen Rolle der Krippe spüren wir nichts. Nur in den Hymnen und Homilien kehrt sehr oft ihr Bild in der starken rhetorischen Anschaulichkeit mittelalterlicher Kirchensprache wieder. Charakteristisch sind dabei die stehenden Formeln, deren man sich wieder und wieder bedient. Auch auf das Jesuskind beziehen sich diese stereotypen, auffälligerweise nicht vulgatamäßigen Formeln. Es heißt so häufig 'foeno jacere', 'non abhorret', 'pannis velatus', ‚fascia strictus', daß man annehmen könnte, die Formeln seien durch immer dasselbe Bild der Krippe mit ihrer Umgebung angeregt worden, wenn eben nicht die starke Rhetorik und die vielfache, oft wörtliche Beeinflussung der Hymnendichtung zu beachten wäre.

2. Die Liturgie.

a) Das Hallelujasingen.

Da befördert eine Eigentümlichkeit des liturgischen Weihnachtsgesanges das Aufkommen einer merkwürdigen Sitte, die für die ganze Entwicklung als Schwerpunkt aufzufassen ist. Sie bewirkt die Entstehung der Weihnachtsfeier mit der Krippe als Mittelpunkt, die Urform aller späteren volkstümlichen Spiele.

Das Halleluja in der Messe klang in eine jubelnde Folge von Tönen, die sequentia oder sequela aus, die schwer zu merken war. Ausübende des Hallelujagesanges waren die niederen Kleriker und die Gemeinde. Unmusikalischen muß es nun geradezu eine Qual gewesen sein, eine Neumenfolge von z. B. 70 Tönen auf a, dem letzten Buchstaben des Wortes Halleluja, richtig zu singen. Da kam man auf den rettenden Gedanken, diese freudigen Hallelujakoloraturen — W. Meyer nennt sie glücklich Juchzer[19] — mit Worten zu unterlegen, ein mnemotechnischer Notbehelf, der sich aber ausgezeichnet bewährte, da man die Töne in Verbindung mit dem Text leichter merken konnte. Das Ergebnis ist doppelt. Auf der einen Seite haben wir das Hallelujasingen, auf der andern den Tropus[20].

Das Hallelujasingen, welches das Ursprünglichere ist, scheint bis jetzt noch gar nicht richtig gewürdigt zu sein. Es trug weltlichen Charakter. Man besang in volkstümlicher Weise, was das jeweilige gottesdienstliche Thema — das Hallelujasingen war früh schon fester Bestandteil jeder Festtagsmesse — hergab, vielleicht auch Stoffe im Zusammenhang damit. Der Tropus, die viel spätere Erfindung von Notker Balbulus[21] in St. Gallen, war streng geistlich und betonte vor allem die gute Form in lateinischer Sprache. Das Hallelujasingen ist allem Anschein nach eine Frucht der lateinischen Weihnachtsfeier. Bei dieser waren die Juchzer und der Jubel besonders groß, welche auf das gloria in excelsis deo folgten.

Magnin[22] berichtet über diese merkwürdige Sitte folgendes: Le soir de 24. décembre, dans toutes les églises de la chrétienté, on dressait en avant du maître-autel une sorte de tente[23] ou de réduit, simulant l'étable de Bethléém, avec la Vierge et l'enfant Jésus.

Souvent se tenaient, de chaque côté de la crèche, un ange et saint Joseph, quelque fois aussi le bœuf et l'âne." Die Verkündigung der Geburt durch die Engel, Chorknaben, leitet die Feier ein. Der Klerus antwortet mit der Antiphon: „Hodie natus est Christus, hodie salvator apparuit, hodie in terra canunt angeli, lactantur archangeli, hodie exsultent justi dicentes: Gloria in excelsis deo" ... „et les fidèles, debout aussi dans le nef, répondaient tout d'une voix: Gloria in excelsis deo, alleluia! A ce chant s'enjoignaient habituellement divers autres plus familiers et plus joyeux, dont chaque couplet était suivi de danses circulaires, qui de l'intérieur de l'église se répondaient au dehors." Das ist das Hallelujasingen, welches Magnin in dieser Ausgestaltung ins 10. Jahrhundert setzt [24].

Die Christgesänge und in Verbindung damit Tänze sind alt. Magnin zieht ganz richtig das uralte Wort carol der Anglonormannen herbei, welches einen Weihnachtsgesang mit Tanz bedeutet und noch heute üblich ist. Zahlreiche Zeugnisse sprechen für eine solche volkstümliche Feier des Weihnachtsfestes, welche offenbar stark mit heidnischen Elementen gemischt war. Sie ist sicher mit dem Hallelujasingen identisch, wenn auch der Name dafür zunächst unbezeugt ist. Die Verbote der Konzile geben uns Aufschluß. Bereits 555 hat König Childebert in seiner constitutio dem Volk untersagt, „noctes pervigiles cum ebritate, scurrilitate, vel canticis etiam in ipsis sacris diebus Pascha, Natale Domini, et reliquis festivitatibus vel adveniente die Domini dansatrices per villas ambulare [25]. Das Konzil von Chalons wendet sich 650 gegen Frauen, welche in den Kirchen an Festzeiten 'obscoena cantica' sangen [26], eins zu Toledo 589 gegen die Tänze an den heiligen Orten [27]; wenig später protestieren auch die Geistlichen zu Auxerre 590 gegen das weltliche Treiben an Festzeiten [28]. Selbst Bonifaz beklagt sich über die weltlichen Gesänge in den Kirchen. Stat. XXI schreibt er: „Non licet in ecclesia choros saecularium et puellarum cantica exercere." So setzen sich die Beschwerden über die Tänze und Gesänge durch das ganze Mittelalter in allen Ländern fort. Noch 1209 eifert ein Konzil von Avignon [29] dagegen.

Kehren wir zu Magnins Feststellungen zurück. Wir sahen ganz deutlich erst einen offiziellen Teil der Weihnachtsfeier sich abwickeln,

der mit dem Gloria schließt. Mit dem Halleluja darauf war die Liturgie zunächst erschöpft. Die höheren Kleriker hatten ihres Amtes gewaltet. Nun begann der „inoffizielle" Teil des Gottesdienstes, den niedere Kleriker und vor allem das Volk mit Couplets und Rundtänzen bestritten. Die ganze ausgelassene Tanzszene wird sicher um das praesepium stattgefunden haben. Das ist beachtenswert; denn in ihr liegt der Ursprung des späteren, tollen 'Umb die Wiege springen'.

Obwohl das Hallelujasingen eine Eigentümlichkeit aller Feste war, können wir es doch wenigstens im Anfang als spezifischen Weihnachtsbrauch in Anspruch nehmen. 633 taucht zum erstenmal die Bezeichnung Hallelujasingen auf. Da verbot das Konzil zu Toledo die Sitte, die sehr ausgeartet war, während der Fastenzeit [30]. Wie beliebt und festgewurzelt sie aber war, beweist die Mißstimmung des Volkes und der niederen Kleriker wegen des Verbotes. Man gab seinen Unwillen in einem andern merkwürdigen Brauche kund, der Abschiedsfeier des Hallelujasingens vor dem Fasten [31], eine Sitte, die sich in den Diözesen Straßburg, Metz und Toul bis ins 15. Jahrhundert hielt.

Die lange Dauer des Brauches und die weite Verbreitung [32] sind die besten Zeugen dafür, daß das Hallelujasingen eine sehr beliebte Allgemeinerscheinung war. Ich betone, es war zu Weihnachten nicht verboten. Im Gegenteil, es nahm immer lebhaftere Formen an. Das 'exsultent' in der Gloriaantiphon schien dies geradezu zu fordern. Magnin [33] beruft sich auf Canciani, der von einem Vermächtnis zu erzählen weiß, das man zur Förderung der weihnachtlichen Tänze ausgesetzt hatte. Unter den jungen Burschen und Mädchen wurden diejenigen damit ausgezeichnet, welche am besten tanzten. Die Sitte hielt sich bis heute, wo man sie in Spanien am Weihnachtsabend in der Kirche noch übt.

Der Klerus, vor allem der niedere, stand dem Treiben sehr sympathisch gegenüber und duldete es nicht nur, sondern förderte es sogar, wie ein Verbot des 10. Jahrhunderts beweist [34]. Die Gesänge sind uns leider nicht überliefert. Aber was sollte man singen? Hier setzt die Bedeutung der Krippe ein. Man sah sie vor sich, man sah den darinliegenden Jesusknaben, man sah die Jungfrau und Joseph. Da werden die Ideenassoziationen, welche die Krippe

verursachte, unwillkürlich mit maßgebend für den Inhalt der Gesänge geworden sein, wenigstens ist nichts natürlicher als diese Hypothese. Auch spricht der Inhalt mittelalterlicher Hymnen, die vielfach nur das weihnachtliche Bild schildern, durchaus dafür. Über die Form und die Sprache der Lieder wissen wir natürlich auch nichts, da uns die Zeugnisse vor dem 11. Jahrhundert fehlen. Die Beteiligung des Volkes legt aber die Vermutung nahe, daß sie in der Volkssprache erschallten oder wenigstens Barbarismen waren nach Art unserer modernen Krippellieder. Ihr Stil wird sich den Weihnachtsliedern der Vagantenzeit am meisten genähert haben[35]. So war die Krippe das belebende Element. Sie gab durch die mit ihr verknüpften weihnachtlichen Vorstellungen die stoffliche Anregung zu den Gesängen, die ihrerseits wieder von der freudigen Stimmung des liturgischen Halleluja beeinflußt waren.

Fassen wir zusammen. Wir können als sicher annehmen, daß vor dem 11. Jahrhundert eine Krippe aufgestellt war. Während sie der offizielle Gottesdienst ganz unberücksichtigt ließ und sie nur als Schaustück behandelte — ich glaube kaum, daß es bei der Präsepefeier in Rom anders war —, fand im inoffiziellen Teil eine Feier an ihr statt, bei der volkstümliche Tänze und Gesänge, wahrscheinlich ähnlich unsern Krippelliedern, aufgeführt wurden. Das war das sogenannte Hallelujasingen. Entstanden ist es aus den mit weltlichen Texten unterlegten liturgischen Hallelujasequenzen. *Das Hallelujasingen ist die Urform der volkstümlichen Weihnachtsspiele.* Es enthält also zwei Elemente, ein stoffliches, den Gesang, ein mimisches, den Tanz. Will man die Bedeutung der Krippe würdigen, so kommt diese noch als drittes, „szenisches" Element hinzu. Es ist durchaus volkstümlich und hat mit dem später entstandenen Kunstdrama des 11. Jahrhunderts nichts zu tun. Dieses hält sich — es ist das sehr bemerkenswert — vollkommen fern von allem Volkstümlichen. Die szenischen Bemerkungen, welche uns vielfach einen Blick in den Gang seiner Handlung gestatten, weisen nie auf eine exzentrische Behandlung des Halleluja oder auf einen Tanz hin. ‚Couplets' oder sonstige Tollheiten sind durchaus verpönt, wie überhaupt den Laien anfänglich jede Teilnahme an den Spielen versagt ist. Wir sehen, wie das volkstümliche Spiel und das Kunstmäßige Jahrhunderte hindurch ziemlich scharf von-

einander zu scheiden sind und sich sogar stofflich oft auf verschiedenen Gleisen bewegen. Die Entwicklung ist keineswegs so einfach, wie sie die herrschende Anschauung darzustellen gewohnt ist, indem sie annimmt, das volkstümliche Drama sei die Verwilderung des kunstmäßigen liturgischen. Dieser Anschauung kann nicht genug entgegen getreten werden. Volkstümliches Drama wie Kunstdrama sind zwei vollkommen selbständig voneinander entwickelte Gattungen desselben Spiels, die zu verschiedenen Zeiten unter verschiedenen Voraussetzungen entstanden, verschiedenen Bedürfnissen und Zwecken dienten. Das eine, das ursprünglichere, ist für das Volk und sein naives Gefühlsleben berechnet, das andere, jüngere, befriedigt im wesentlichen die religiös-ästhetischen Ansprüche des Klerus. Eine spätere Vermischung, bei der besonders das volkstümliche Spiel gewinnt, ist mit dem größeren Aktivwerden der Laien beim Gottesdienst nur natürlich.

b) Der Tropus.

War das Hallelujasingen für die Entwicklung der volkstümlichen Weihnachtsfeier von höchster Bedeutung, so ist es der Tropus für die des Klerus und damit des kunstmäßigen Weihnachtsdramas. Es ist schon betont worden, daß der Tropus eine spätere Parallelerscheinung des Hallelujasingens war. Im Grunde genommen sind beide nur zwei verschiedene formale Mittel zur Erreichung desselben Zwecks. Beim Hallelujasingen legte man den textlosen Tonfolgen, den Sequenzen auf a, weltliche, beim Tropus geistliche Texte unter. Auf der Erforschung der Weiterentwicklung und der Entstehungsformen des letzteren beruht vor allem das Verdienst Gautiers. Er setzt allerdings das Hallelujasingen noch nicht in Beziehung zum Tropus, sondern scheint es nicht einmal zu kennen. Und doch ist es so erstaunlich auffällig, daß die Entwicklung beider Erscheinungen auf dem Halleluja beruht, daß beide augenscheinlich an die Weihnachtsliturgie anknüpfen. Dazu kommt noch eine zweite, ausschlaggebende Erwägung. Notker schreibt in seinem Brief an Liutward von Vercelli 885 über seine Erfindung der mit Texten unterlegten Sequenzen und gesteht, daß sie nicht originell ist, sondern daß er durch ein aus dem belgischen Kloster Jumièges stammendes Antiphonar, welches ein vertriebener Mönch 862 nach St. Gallen

brachte, angeregt worden sei. Darin fand er die Neumen des Halleluja-a bereits mit Worten unterlegt. Aber Notker schreibt: „. . . In quo (dem Antiphonar) aliqui versus ad sequentias erant modulati, sed jam tunc nimium vitiati. Quorum, ut visu delectatus, ista sum gustu amaricatus. Ad imitationem tamen eorum coepi scribere . . ." usw. Was mögen das für versus gewesen sein, die Notker anwiderten (amaricatus), daß er mit solchen starken Ausdrücken mönchischen Entsetzens darüber spricht? Daß er sich dennoch von einer Nachahmung nicht abschrecken läßt? Besonders geartetes westfranzösisches Sequenzenlatein ist die etwas gekünstelte Annahme Winterfelds [36]. Aber das war ja schon im Jahre 862! Die ältesten Limousiner Tropare sind mindestens 100 Jahre jünger, da kann sie doch Notker nicht gesehen haben! Auch brauchte er nicht so über den Geschmack der versus zu eifern, was Winterfeld, der sich übrigens nur auf ‚nimium vitiati' stützt, gar nicht beachtet. Ich lese mehr heraus und glaube eine Brücke zu unserem Hallelujasingen schlagen zu können. Hier haben wir wahrscheinlich die ‚couplets', die Barbarismen oder Weihnachtslieder in der verpönten Volkssprache mit vielleicht heidnischem Einschlag, welche niedere Kleriker den Sequenzen untergelegt hatten. Diese Feststellung rechtfertigt die Schlüsse über den wahrscheinlichen Charakter der Lieder im vorigen Abschnitt.

Stellen wir uns die Entwicklung so vor: Was niedere Kleriker und das Volk aus instinktivem Gefühl zur Überwindung der gesanglichen Schwierigkeiten seit etwa drei Jahrhunderten taten — wieweit andere Gründe mitwirkten, vermag ich nicht zu entscheiden —, so charakteristisch taten, daß sogar eine eigenartige Sitte, das Hallelujasingen, entstand, das bildeten die Mönche von St. Gallen am Ende des 9. Jahrhunderts systematisch zur Kunstform aus. Notker warf als erster die weltlichen Texte weg und ersetzte sie durch kunstmäßige geistliche. Damit war dem Hallelujasingen der stärkste Schlag versetzt. Man hat es zwar nie ganz ausrotten können, aber es ward doch mehr und mehr eingeschränkt.

So etwa müssen wir den Hergang auffassen. Wir erhalten durch diese Erwägungen auch einen weit stichhaltigeren Grund für die Erfindung des Tropus. Ich möchte nicht annehmen, daß nur mnemotechnische Zweckmäßigkeit diese veranlaßte. Aus Notkers

Zeugnis ergibt sich, daß dieser zugleich in dem Bestreben handelte, eine Reform herbeizuführen. Somit ist die Erfindung des Tropus mehr eine Reaktion gegen die verwilderten Formen des liturgischen Gesanges und der kirchlichen Gebräuche, zu denen natürlich auch das Hallelujasingen gehörte. Dazu paßt höchst glücklich das Jahrhundert seiner Entstehung. Es ist das Jahrhundert der Anfänge der cluniazensischen Bewegung, deren Saat besonders in Frankreich, dem Land, das die neuen liturgischen Formen voll ausbildete, aufging und deren radikale Forderungen auf allen Gebieten kirchlichen Lebens erstaunliche Wandlungen zeitigten [37].

Die mit kunstvollen Texten unterlegte Sequenz, besonders aber ihre Weiterbildung, der Tropus, ist die neue Form, auf welcher sich das liturgische Drama, wie es uns die Zeugnisse übermitteln, aufbaut. Ein kurzer Blick auf die Entwicklung ist unerläßlich.

Die Sequenzen sind also Tonfolgen mit unterlegten lateinischen Texten auf die Melodie der Neumen des letzten Halleluja-a. Sie waren zuerst ziemlich eng an die Vulgata, Psalmen oder sonstige liturgische Bestandteile angelehnt. Bald aber wurden sie unabhängiger, bis sie schließlich rein dichterischer Phantasie entsprangen. Ihr Umfang und ihre Form bedingten endlich eine Loslösung aus dem Bann des „a", und sie wurden selbständige Antiphonen oder Responsorien. Man setzte sie dann als schmückende Einleitung vor die Liturgie oder dazwischen, ganz wie die Praxis es ergab. Gleichzeitig war auch die musikalische Grundlage verändert worden. Andere Neumen wurden komponiert. Die losgelöste Sequenz aber bezeichnete man als Tropus. Hier und da schwankt der Begriff noch ein wenig. Seine wesentlichen Kennzeichen bestehen in Losgelöstsein vom Halleluja und in dem frei erfundenen Text. Es ist nicht zu unterschätzen, daß endlich der liturgische Gesang dem Dichter einen größeren Spielraum bot. Bisher war er nur in Hymnen zu Worten gekommen. Die Tropen aber bilden die ersten liturgischen Prosen, welche man dichtete. Das Verfahren war anfangs höchst einfach. Man nahm irgendeinen biblischen Text, zerlegte ihn in sinnvolle Bestandteile und erweiterte diese durch Vor- und Nachsätze, welche die Bestandteile umschrieben und vertieften. Der Text war somit „tropiert" und wurde dann noch „neumiert", d. h. die neu hinzukommenden Teile wurden mit Neumen versehen.

Schon der Name Tropus deutet auf die Kunstform. Schönheit der Sprache war die Hauptsache, was früh schon zu Versen, zum sorgfältig gefeilten und geputzten Hexameter führte. Auf diese Weise wurde namentlich die Festtagsliturgie belebt und reichhaltig. Beachtet man nun, daß die ganze Tropenpoesie sich unbewußt dramatisch gestaltete, indem sie dem liturgischen Grundgesetz vom Wechsel der Frage und Antwort folgen mußte, so war der Keim des Dramas gelegt. Sonstige „agierende" Handlungen des Gottesdienstes, wie seit Jahrhunderten üblich waren, besonders das starke Betonen der Prozession, schufen die mimische Grundlage.

Die Entwicklung der Tropendichtung überrascht. In wenigen Jahrzehnten bilden sich Schulen aus, in denen sie gepflegt wurde. Das reiche Material zeugt von deren ungewöhnlicher Produktivität. Wir haben eine ganze Anzahl von Troparen, in denen sich nichts als solche mit Texten unterlegten Neumenfolgen befinden. So wurde St. Gallen, wo Radpert, Tutilo und Notker als Tropendichter und -Komponisten am Ende des 9. Jahrhunderts schufen, der Ausgangsort der ganzen Bewegung. Das Kloster hat einen beträchtlichen Ruhm als Pflegstätte der Tropendichtung genossen, und wenn man die Tropen als Vorläufer des Dramas gelten lassen will, so kann man mit W. Meyer das Drama als in St. Gallen geboren betrachten [38].

Die Franzosen ließ der Ruhm der Schweizer Mönche nicht schlafen. Das Kloster St. Martial in Limoges wird im 11. Jahrhundert „le centre réel de la fabrication" [39]. Wichtiger erscheint mir noch der Nachsatz „et l'on exportait". Von Limoges aus haben die Tropen ihre Reise durch Frankreich angetreten, wie von St. Gallen durch Deutschland. Wie das vor sich gegangen ist, läßt sich nur durch Vermutungen erhellen. Limoges—Nevers—Fleury-sur-Loire bilden etwa die Hauptstationen der Tropenwanderung in unserm Nachbarland, St. Gallen—Einsiedeln—St. Emeran—Reichenau—Prüm—Echternach sind die Hauptorte bei uns [40].

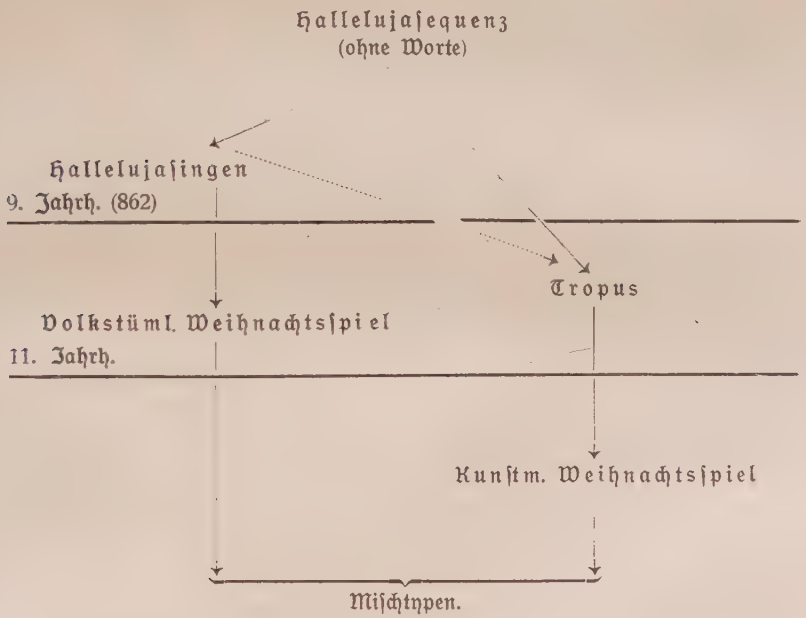
Wir sind am Ende der Vorgeschichte des liturgischen Weihnachtsdramas angelangt, denn mit der Erfindung der Tropen ist die Form gefunden, in die das kunstmäßige Drama, das uns in dieser Arbeit ausschließlich zu beschäftigen hat, gegossen werden konnte. Im Anfang des 11. Jahrhunderts ist es da und wird in zahlreichen Kirchen

gefeiert. Welche Gründe den ersten Kleriker bewegten, zum erstenmal ein kleines liturgisches Drama zu verfertigen, werden wir wohl nie gewiß ermitteln können. Mir kommt es als höchst wahrscheinlich vor, daß es reaktionäre Bestrebungen waren, welche die ganze Bewegung anregten. Es ist doch immerhin beachtenswert, wie nach den durch Jahrhunderte veräußerlichten und verwilderten Sitten und Formen [41] — die Klagelieder der Konzile hören nie auf — plötzlich eine so keusche und reine Dichtung wie die Tropendichtung entsteht und mit ungemeinem Eifer gepflegt und verbreitet wird, wie ferner so reine und der Welt so abholde Offizien, wie sie sich anfangs darstellten, geradezu — epidemisch, wenn man z. B. an die Osterfeiern denkt, in den Diözesen heimisch werden. Um 1000 häufen sich die Beispiele religiöser Um- und Einkehr. Cluniazensische und chiliastische Einflüsse mögen hier beteiligt gewesen sein, zugleich mit dem Bemühen, auch durch die starke sinnliche Einwirkung das Volk zur religiösen Selbstbesinnung zu führen. Auch Goedecke [42] kommt auf Grund anderer Erwägungen zu demselben Schluß. Er nimmt an, die Kirche habe, um den fruchtlosen Ermahnungen gegen die weltlichen Spiele ein wirksames Mittel an die Seite zu stellen, selbst Spiele aufgeführt und so das Volk seiner Jul- und Ostersitten zu entfremden gesucht.

Wann diese Bewegung anfängt, läßt sich durch literarische Denkmäler vorläufig nicht erweisen. Archäologische Zeugnisse sprechen nach Weber [43] für das karolingische Zeitalter, also für das 9. Jahrhundert, ein Zeitabschnitt, dem auch Anz [44] zustimmt. Wir haben damit einen hypothetischen terminus post quem für unsere Spiele, der einige Wahrscheinlichkeit für sich hat. Als dann das 11. Jahrhundert einsetzt, ist die dramatische Bewegung in vollem Gange. Wir müssen erstaunen, mit welchem Eifer alle möglichen biblischen Stoffe der Dramatisierung verfallen. In wenigen Jahrzehnten wird die Strömung international und ergreift alle Kirchen, die sich gegenseitig in ihren Leistungen zu übertrumpfen suchen. Falls wir die Strömung als literarisch bezeichnen wollen, so kann man sagen, daß kaum in der Literatur eine so überraschend, kraftvoll und nachhaltig wirkende Bewegung stattgefunden hat wie diese im 11. Jahrhundert.

Überschauen wir die Entwicklung vor dem 11. Jahrhundert, so

wird nachfolgendes Schema Klarheit schaffen. 862 bezeichnet den Zeitpunkt, an dem der Jumièger Mönch sein Antiphonar Notker brachte, durch welches die Tropendichtung angeregt wurde. Das 11. Jahrhundert ist deswegen als unterste Grenze für die Entstehung des Kunstdramas angenommen, weil wir aus ihm die ersten sicheren Zeugnisse besitzen. Es ist natürlich klar, daß die Grenzen fließend sind, daß wir also kunstmäßige Spiele schon vor dem 11. Jahrhundert haben können, wie es beim Osterspiel ja tatsächlich erwiesen ist. Aber das ist nur ein vereinzelter Fall. Sonst ist das Schema wohl durch sich selbst verständlich.



II. Die Zeugnisse.

Die auf S. 17—19 beigefügten Tabellen, welche die zu unserer Kenntnis gelangten Weihnachtsspiele und ihre Fragmente verzeichnen, gestatten eine Reihe wichtiger Schlüsse. Zunächst sehen wir, daß die Überlieferung der meisten Spiele durch Handschriften gesichert ist. Nur bei einigen Spielen sind wir auf nichthandschriftliche Quellen angewiesen.

Meine Einteilung verfolgt den Grundsatz, das Wachsen der Spiele anzudeuten. Die oft geübte Bezeichnung nach Überschriften habe ich vermieden, da sich diese erstens nur ganz lose auf den Inhalt beziehen und zweitens oft durch den Herausgeber willkürlich zugefügt sind [1]. Mir kam es darauf an, die wichtigsten Personen oder Personengruppen der Gegenspieler — die heilige Familie ist zunächst ganz passiv — herauszugreifen. Es sind die Hirten, die Magier, Herodes und Rachel. Damit ist zugleich die Dreiteilung in Hirten-, Magier- (Herodes-) und Rachelspiele gewahrt, welche der Dreiteilung der Feste, dem Weihnachts-, Epiphanien- und Unschuldigen Kindlein-Fest folgt. Die Namen Herodes- und Innocentiumspiele deuten nur Abarten der Magier- bzw. Rachelspiele an, je nachdem die betreffenden Personen mehr in den Vordergrund treten. Der Name officium stellae sowie officium magorum ist nur auf eine ganz bestimmte Gattung der Magierspiele festgelegt worden, steht also im Widerspruch mit dem bis jetzt üblichen Brauch. Die Prophetenspiele und die Spiele, welche sich auf die Verkündigung Mariä beziehen, müssen wir zunächst als weihnachtsfremd im speziellen Sinn ausscheiden.

Die Handschriften sind als Unterlagen für die praktische Aufführung bestimmt. Alles deutet darauf hin, daß sie bewußt als Spielgrundlagen angefertigt wurden. Nur bei dem sogenannten

A. Das Hirtenspiel.

Nr.	Spiel	Ort	Jahrh. der Handschrift	Ort der Handschrift	Abdruck
1	Ältere Fassung ('Quem vidistis')	Rouen	—	—	E. Martène, De Antiquis Ecclesiae Ritibus Libri Quattuor, Rotomagi 1700—1707. tom. IV, 87.
2	Jüngere Fassung ('Quem quaeritis')	Limoges	XI	Paris, B. N. mscr. lat. 909, f. 9	Du Méril, Origines Latines du Théâtre Moderne, Paris 1849, S. 149, Anm. 6.[1]
3		Limoges	XI	Paris, B. N. mscr. lat. 1118, f. 8	L. Gautier, a. a. O., S. 218.
4		St. Gallen (?)	XI	Oxford, Douce 222, f. 8.	L. Gautier, a. a. O., S. 218, Anm. 2.
5		Nevers	XI	Paris, B. N. mscr. lat. 9449, f. 7	L. Gautier, a. a. O., S. 123.[2]
6		St. Yrieix	XI	Paris, B. N. mscr. lat. 903, f. 147	L. Gautier, a. a. O., S. 112.[3]
7		Rouen	XIII	Paris, B. N. mscr. lat. 904, f. 11	E. de Coussemaker, Drames Liturgiques du Moyen Age, Rennes 1860, S. 239.
8		Amiens	1291	Amiens	Grenier, Introduction à l'Hist. Gén. de la Prov. de Picardie, 1856. (Mém. de la Soc. des Antiquaires de Picardie, Docum. inédits. III.)
9		Rouen	XIV, XV	Rouen, Y 110; Y 108	Du Méril, a. a. O., S. 147.
10		—	XIV	Paris, B. Mazarine, 216, f. 18	Du Méril, a. a. O., S. 148, Anm.[4]
11		Rouen	—	Paris, B. N. mscr. lat. 1213, S. 17	Du Cange, Gloss. Med. et Inf. Lat. Niort 1883, tom. VI, 203.

[1] [2] [3] Die angegebenen Werke enthalten keine Abdrucke. Solche sind noch nicht veranstaltet worden. Ich habe lediglich die Stellen zitiert, weil sie mir den Hinweis auf die Spiele ermöglichten, da ich selbst die codices nicht einsehen konnte.

[4] Nur der Schluß erhalten.

B. Das Magierspiel.

	Spiel	Nr.	Ort	Jahrh. der Handschrift	Ort der Handschrift	Abdruck
Reines Magierspiel	Officium stellae	1	Limoges	—	—	E. Martène, a. a. O. tom. III, 124. (Oder bei Anz, a. a. O., S. 140.)
		2	Besançon	—	—	H. Crombach, Prim. gent. seu hist. SS. Trium Regum, Köln 1654, S. 732. (Oder bei Anz, a. a. O., S. 142.)
		3	—*	XIV	Wien, Hofbibl., nr. 941	Du Méril, a. a. O., S. 151, Anm. 1.
	Officium magorum	4	Rouen	XIII	Paris, B. N. mscr. lat. 904, f. 28	E. de Coussemaker, a. a. O., S. 247.
		5	Rouen	XIV, XV	B. de Rouen, Y 110 und Y 108	A. Gasté, Les Dram. Liturg. de la Cathédr. de Rouen (Ann. de la Fac. des Lettres de Caen, 4me année, nr. 1, 1888), S. 12.
Herodesspiel	Einfaches Herodesspiel (Herod. allein)	6	Nevers	ca. 1060	Paris, B. N. mscr. lat. 9449, f. 17/18	Romania IV (1875), S. 2.
		7	Nevers (?)	XI	Paris, B. Mazarine 1708.	Public. of the Mod. Lang. Assoc. 24 (1909), S. 295.
	Erweitertes Herodesspiel (Herodes und Umgebung)	8	Compiègne	XI	Paris, B. N. mscr. lat. 16819, f. 49	M. Hartmann, Das altspan. Drei-Königsspiel, Leipzig 1879, Anh.
		9	—*	XI	Paris, B. N. mscr. lat. 1152	B. de l'Ecole des Chartes 34 (1873), S. 657.
		10	Montpellier	XII	B. de la fac. de médecin. Montpellier H 304, f. 41.	Gasté, a. a. O., S. 15.
		11	Laon	XIII	B. de Laon, nr. 263, f. 149.	U. Chevalier, B. liturg. VI, Paris 1897, S. 389.
		12	Le Mans	—	—	P. Piolin, Théâtre Chrétien dans la Maine (1891), S. 21.
		13	Nevers	XII	Paris, B. N. mscr. lat. 1235, f. 198/99	Romania IV (1875), S. 3.

*) Fragment.

	Spiel	Nr.	Ort	Jahrh. der Handschrift	Ort der Handschrift	Abdruck
Kompilatorisches Magierspiel	Hirten und Magier und Herodes	14	Bilsen	XI	Brüssel, Collandistenkloster	Cahier et Martin, Mélanges d'Archéol. 1849, S. 259.
		15	Freising	XI	München, Staatsbibl., cod. lat. 6264a, f. 1	Anz, a. a. O., S. 154.
		16	Einsiedeln*	XI/XII	Cod. Eins. nr. 366. fragm. sequ., S. 53.	Anz, a. a. O., S. 152.
		17	Benoît-sur-Loire	XII	Orleans, nr. 178, S. 205.	Coussemaker, a. a. O., S. 157.
		18	Sizilien	XII	Madrid, Nat. Bibl., nr. 289.	Public. of the Mod. L. 24, 325.
		19	Straßburg	ca. 1200	London, Brit. Mus. Add. mscr. 23922	Zeitschr. f. deutsches Altertum 32 (1888), S. 412.

C. Das Rachelspiel.

Spiel	Nr.	Ort	Jahrh. der Handschrift	Ort der Handschrift	Abdruck
Reines Rachelspiel	1	Limoges	XI/XII	Paris, B. N. mscr. lat., nr. 1139, f. 32	L. Gautier, La Poésie Liturgique du Moyen-Age, t. I. Les tropes, Paris 1886, S. 168.
	2	Laon	XIII	B. de Laon, nr. 263, f. 149	U. Chevalier, a. a. O., S. 389.[1]
Kombiniertes Rachelspiel	3	Freising	XI	Staatsbibl. München, nr. 6264, f. 27	Du Méril, a. a. O., S. 171.
	4	Benoît-sur-Loire	XII	B. d'Orleans, nr. 178, p. 124	Coussemaker, a. a. O., S. 173.

[1] Siehe B 11. Es ist dasselbe Spiel.
*) Fragment.

Wiener Fragment (B 3) — (siehe die Tabelle) — hat man daran gezweifelt, ob es einer Aufführung zugrunde zu legen sei. Ich glaube auch bei diesem aus textlichen Kriterien daran [2]. Wie Meyer [3] in dem Magieroffiz aus Limoges (B 1) eine für den dramatischen Gebrauch zurechtgestutzte Erzählung vermuten kann, ist mir unerfindlich.

Allerdings, ursprünglich dachte man nicht daran, die neumierten Tropen als Spiele aufzuführen. Wie eng sie anfänglich noch mit der Liturgie zusammenhingen, und wie wenig man sich ihres dramatischen Charakters bewußt war, zeigen manche Handschriften noch sehr deutlich. So tragen die Spiele keine Rollenbezeichnung, sondern die Gesangsabschnitte sind mit Interrogatio oder Responsio überschrieben. Erst Du Méril hat vielfach die Rollenbezeichnung zugesetzt. Das Rachelspiel von Freising weist noch den Namen ordo auf, welcher dem Brevier entlehnt ist, ja, der Text von Nevers zeigt als Überschrift das Wort Tropos und seine zweite Rezension Aliter, liturgische Ausdrücke, die gar kein Spiel vermuten lassen. Allmählich nur kam der Gedanke auf, das, was von den Halbchören gesungen wurde, bestimmten Personen zuzuweisen. Mit der Rolleneinteilung aber und den immer häufigeren szenischen und schauspielerischen Anweisungen tritt die bewußte Absicht klar zutage. Es ging rasch vorwärts mit der dramatischen Ausgestaltung. Die 'mise en scène', wie Gautier sagt, gab dem Dialog sehr bald nichts nach, und so vermögen wir innerhalb eines sehr kurzen Zeitraumes ein erstaunliches Interesse für die Schaffung von Spielen zu beobachten.

Ein frisches und liebevolles Durch- und Ausarbeiten der Handschriften läßt sich überall feststellen. Ein- und Nachträge, die textliche wie szenische Veränderungen betreffen, finden wir auf Schritt und Tritt, umfangreichere z. B. in Freising, Benediktbeuren, Nevers. Wenn auch im ganzen die szenische und textliche Grundlage in den Kirchen übereinstimmte, so übereinstimmte, daß man von Typen sprechen kann, so hatte doch jede Kirche ihren besonderen szenischen Trick und ihre besondere textliche oder musikalische Eigenheit, wodurch in unbedeutenden Einzelheiten eine unerschöpfliche Mannichfaltigkeit entstand. Man schritt auch mit der Zeit fort. Machten sich die gesteigerten szenischen Anforderungen zu sehr geltend, daß die Vorlage veraltet war, so schuf man eine neue. Das Magierspiel

in Rouen liegt in fünf Handschriften vor, von denen drei nur durch das Szenar unterschieden sind; bei Nevers führte eine neue Rezension zu der jüngeren Handschrift des 12. Jahrhunderts usw. Sehr bald tritt eine Verschiebung der Tendenz zugunsten des Szenischen ein. Der textliche Bestand erhielt rasch eine ausgereifte und verhältnismäßig konstante Form. Anders war es mit dem szenischen, der immer wechselte, da einesteils die szenischen Anweisungen nicht auf jede Kirche paßten, und andernteils sie der Erfindergabe des einzelnen den weitesten Spielraum ließen. So haben wir von einer ganzen Reihe von Spielen den Eindruck, als ob sie bewußt zu „Regiezwecken" geschrieben seien. Der Text wird als bekannt vorausgesetzt und deshalb nur noch in Anfangsworten wiedergegeben. Dagegen sind die szenischen Angaben stets gewissenhaft, oft noch mit roter Tinte bezeichnet, niedergeschrieben. Welche Lust und Liebe man darauf verwendete, zeigen das Bilsener Magierspiel und der Freisinger Herodes, wo das Szenar teilweise in schwungvollen Hexametern niedergeschrieben ist.

So lassen die Belege vielfach erkennen, daß sie aus der Praxis heraus geboren sind. Sie waren Unterlagen für den Leiter des Ganzen — es war der Kantor, wie die Anfangsworte des Rouener Prophetenspiels 'nota cantor' beweisen —, der genau darauf zu sehen hatte, daß alles ordnungsgemäß vor sich ging. Wir können sie von Anfang an „Regiebücher" oder Dirigierrollen nennen, wie man später einwandfrei erkennen kann. Ich glaube, daß jedes unserer Manuskripte einem solchen Zweck diente, nur daß man eben im Anfang noch nicht so praktisch und konsequent verfuhr wie später, wo man auf Ausführlichkeit des Szenars und bloße Andeutung des Textes Wert legte.

Diese unmittelbaren Wechselbeziehungen der Handschriften mit der Praxis aber helfen uns an der schwierigsten Klippe, welche wir umschiffen müssen, vorbei. Das ist das Alter der Spiele. Martène, der eine erstaunliche Kenntnis der Riten und Bräuche mittelalterlicher Kirchen in seinem Werke[4] niedergelegt hat, schweigt sich in allen Altersfragen leider aus. Das einzige historische Zeugnis ist das des Bischofs von Rouen, Johann d'Avranches. Dieser erwähnt in seinem Liber de officiis[5] offenbar als etwas allgemein Bekanntes das Magierspiel[6]. Da er 1079 starb, hätten wir einen terminus

für dieses Spiel. Sonst sind wir mit drei zufälligen Ausnahmen auf die Handschriften ohne Datierung angewiesen, deren Alter wir fast nur nach paläographischen Merkmalen feststellen können. Wenn wir nun annehmen, daß die Entstehung jeder Handschrift mit der Entstehungszeit des Spieles und besonders seiner Aufführung zusammenfällt — und das müssen wir; denn eine Handschrift mit praktischen „Regiebemerkungen", die sich auf ein Spiel in älterer Form bezieht, ist nicht denkbar —, so brauchen wir nur das Alter der Handschriften zu bestimmen, um das der Spiele zu erhalten. Und das ist nicht allzu schwierig.

Freilich erhalten wir das Alter nur ungefähr, da die paläographischen Kennzeichen ziemlich unverläßlich sind. So setzt z. B. Weinhold die Freisinger Denkmale ins 9.—11. Jahrhundert, während man sie jetzt dem 11. Jahrhundert zuweist. So hat sich Mone nach den neuesten Ergebnissen mehrfach geirrt, so scheinen vor allem die französischen Forscher Du Méril, Magnin gern zu frühe Zeiten anzusetzen.

Trotzdem lehrt ein Blick auf unsere Tabelle eine gewisse Übereinstimmung. Fast alle Handschriften gehören dem 11. und 12. Jahrhundert an oder liegen an der Grenze beider. Nur Rouen mit seinen Zeugnissen aus dem 14. und 15. Jahrhundert macht eine Ausnahme [7]. Somit ist auch das ungefähre Alter der Spiele bestimmt. Sie sind zum größten Teil im 11. Jahrhundert entstanden und ausgebildet. In den folgenden Jahrhunderten verharren sie im allgemeinen auf ihrer Entwicklungsstufe, da bereits im 11. Jahrhundert ihre Erweiterung den höchsten Grad mit der Erschöpfung des bibelstofflichen Materials erreicht hatte. Wir werden noch im einzelnen sehen, wie andere Kriterien ebenfalls auf das 11. Jahrhundert hinweisen.

Uns bleibt noch ein Wort über die Verbreitung der Spiele. Wir müssen als ein Glück ansehen, daß wir in vielen Fällen den Entstehungsort der Handschriften als festgestellt besitzen. So lassen sich auf dieser Grundlage wenigstens einigermaßen sichere Schlüsse ziehen. Unsere Tabelle weist mit geringen Ausnahmen nur französische Namen auf. Der deutsche Anteil beschränkt sich auf Freising und Einsiedeln, eine Tatsache, die keineswegs dem Zufall zugeschrieben werden darf; denn es ist wohl ausgeschlossen, die wenigen deutschen Beispiele einer nicht genügenden Durchforschung des in Frage

kommenden Materials bei uns zuzuschieben. Schon daraus geht hervor, daß das Weihnachtsspiel aus Frankreich stammt. Dafür spricht ferner der Zustand der Spiele, die in Deutschland immer komplizierter auftreten als in Frankreich. Eine „Urform" haben wir nicht, weil unsere Spiele ein solches Anfangsstadium wie jene gar nicht durchgemacht haben. Wir besitzen kein reines Hirtenoffiz wie Rouen, kein reines Magieroffiz wie Besançon oder Limoges. Wir haben bereits diese verschiedenen Spiele zu einem Ganzen verschmolzen, dessen Rekonstruktion sich nur mit Hilfe der französischen Offizien, und zwar restlos, ermöglichen läßt. Also auch diese textlichen Besonderheiten sprechen für Frankreich. Verwunderlich ist ferner, daß wir in St. Gallen, diesem Zentrum deutscher Tropendichtung, wohl eine Reihe Osterspiele, aber kein einziges Weihnachtsspiel finden. Erst ziemlich spät, im 13. Jahrhundert, taucht ein deutsches kompilatorisches Weihnachtsspiel auf, dem man jetzt allgemein St. Gallen als Entstehungsort zuweist.

Die Entwicklung scheint also folgenden Weg genommen zu haben: St. Gallen ist der Ausgangspunkt der Tropen. Diese werden von Frankreich, namentlich Limoges, entlehnt oder zum Muster für andere genommen und zum liturgischen Drama verarbeitet. Auf einer bestimmten Stufe der Vollkommenheit wandert das Drama nach Deutschland, wo es deutschem Einfluß unterliegt und zur Grundlage des lateinischen Weihnachtsspiels in Deutschland wird. Während das Weihnachtsspiel in deutscher Sprache eine große Blütezeit in den späteren Jahrhunderten und eine fast noch größere Nachblüte erlebt, verflaut die ganze Bewegung in Frankreich sehr schnell und hält, soweit ich das zu übersehen vermag, keinen Vergleich mit der deutschen aus. Die Übernahme der französischen Spiele ist in der Zeit geschehen, wo Deutschland auch in anderen literarischen Dingen der Kostgänger Frankreichs war, also im 11. und 12. Jahrhundert.

Das Ergebnis W. Meyers, wonach das Weihnachtsspiel in Deutschland entstanden sein soll, vermag man nirgends zu stützen [8]. Frankreich gab die Grundlage, Deutschland erweiterte. Das kann man mit Sicherheit annehmen.

Wir vermögen nun auf Grund der Namen die französische Heimat noch enger zu umgrenzen. Die meisten Spielorte liegen im alten Neustrien, einem Gebiet, das sich etwa mit dem heutigen Nordost-

frankreich deckt. Die Ostgrenze ist genau eingehalten, die Südgrenze der Verbreitung bildet ungefähr die Loire. Innerhalb dieses Gebietes liegen die Hauptorte. Südlich der Loirelinie gibt es nur Limoges, von dem Spiele überliefert sind. Auch die Orte, von denen uns über die Aufführung von Spielen berichtet wird, wie Angers, Autun, Reims, Clermont, St. Denis usw. liegen sämtlich nördlich der Loire. Freising und Einsiedeln haben ihre Spiele durch besondere Verhältnisse erhalten, die wir nicht mehr kennen, bilden also eine Ausnahme.

Damit haben wir die engere Heimat der Spiele festgelegt. Es ist natürlich möglich, daß spätere Funde die Grenze verschieben, vielleicht zugunsten des westlichen Deutschlands, was aber für das Gesamtergebnis von geringer Bedeutung sein dürfte.

III. Das Hirtenspiel.

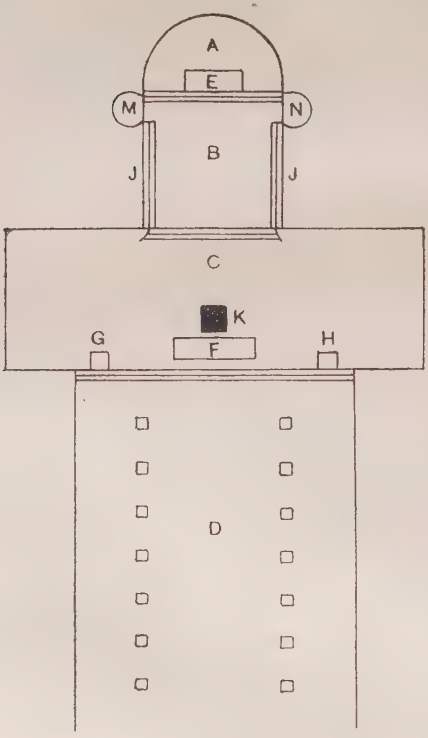
1. Grundstufe: Verkündigung und Krippenszene.

Wie wir gesehen haben, fand eine Präsepefeier schon in der Frühzeit des kirchlichen Weihnachtsfestes statt. Das war in der Kirche Maria ad praesepe zu Rom, wo der Papst die Messe 'ad praesepium' zelebrierte, und zwar in der dritten Nokturn, also etwa 12 Uhr nachts. Weiter erfahren wir allerdings nichts.

In Frankreich finden wir bereits eine Hirtenfeier entwickelt. Sie wird aus der alten Präsepefeier hervorgegangen sein und bestand wie diese in einer Prozession und einer Handlung am praesepium, die ich anfänglich als mimisch annehmen möchte. Diese mimische Szene an der Krippe ist der wahrscheinliche Ausgangspunkt der Entwicklung. Sie besteht in der stummen Anbetung von Klerikern, welche die Hirten darstellten, und hat, wie wir noch sehen werden, während der Nokturnenmesse gedauert.

In der reinsten Form ist uns eine Rouener Hirtenfeier von Martène (A 1) überliefert. Weisen wir ihr zunächst ihren Platz in der Weihnachtsliturgie an. Den Horen entsprechend gab es am Weihnachtstag drei Messen. Auf die Nokturnenfeier um Mitternacht folgte die missa in Galli cantu, auf die laudes matutinae, etwa um 3 Uhr morgens, die missa in aurora. Die dritte Messe, missa in die, fand nach der Terz statt, also 9 Uhr früh am Christtag. Uns interessieren vorläufig nur die beiden ersten Messen. In der Zeit zwischen Nokturnen und Laudes wurde das Christkind geboren. Unser Spiel ist deshalb in die missa in Galli cantu eingeschoben worden, das war also die Zeit der alten Präsepefeier. Erst wird der Liber generationis, der Stammbaum Christi nach Matth. 1, 1 verlesen, darauf das Tedeum angestimmt. „Finito Tedeum, peragatur officium pastorum", so fängt Martène[1] seinen Bericht an. Er sagt dann weiter:

„Praesepe sit paratum retro altare, et imago sanctae Mariae sit in eo posita. In primis quidam puer ante chorum in excelso in similitudinem angeli nativitatem Domini annuntians ad quinque canonicos quindecim marcharum et librarum, vel ad eorum vicarios de secunda sede, pastores intrantes per magnum ostium chori, per medium chori transeuntes ad locum, in quo paratum est praesepe accedant, cantantes hunc versum pax in terris etc. Salutent pastores virginem . . . tunc viso puero pastores adorent eum."



Zunächst bis hierher. Um eine möglichst klare sinnliche Vorstellung von dem Gang der Handlung zu bekommen, ist es vor allem nötig, die örtlichen Verhältnisse zu bestimmen, nach denen er sich richten mußte. Eine schematische Zeichnung wird sie am besten erläutern.

Die spätromanische und frühgotische Kirche hat meist Kreuzform. An die Altarnische A mit dem Hochaltar E (altare majus) schließt sich der oft quadratische Chorraum B mit dem Gestühl J für den Sängerchor der Kleriker an. Die Eingänge M und N vermitteln seine Verbindung mit der Außenwelt oder mit Sakristeien. Weiter westlich folgt das Querschiff C, an dessen Grenze mit dem Langschiff D sich der Kreuzaltar F und rechts und links die pulpita G und H befinden. H, das höhere, war für die Vorlesung des Evangeliums bestimmt, G, das niedere, für die Epistel.

Der Schauplatz unserer Handlung erstreckt sich nun von der Altarnische A bis zum Kreuzaltar (altare crucis) F. Hinter diesem war das Präsepium K aufgestellt, wahrscheinlich etwas erhöht, falls der

Kreuzaltar ein Retabulum, das ist ein niedriger Aufsatz auf die hintere Altarplatte mit Reliquieninhalt, hatte. In der Krippe lag eine Puppe. Daß das Ganze ein 'praesepium' war, beweist die übrigens immer konstante Beigabe des Marienbildes. Der Ausdruck 'sit in eo posita' bedeutet 'ad eum positam', denn sonst hätte die ganze Zeremonie der Anbetung des Kindes keinen Sinn[2].

Die Handlung ist nun folgende: Auf einem höher gelegenen Ort — es wird wohl an das pulpitum H zu denken sein — befindet sich ein junger Kleriker und singt die Worte des Engels Lukas II, 10—12: „Nolite timere: ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum, quod erit omni populo, quia natus est vobis hodie Salvator, qui est Christus Domini, in civitate David. Et hoc vobis signum: Invenietis infantem pannis involutum, et positum in praesepio." Sie sind an fünf Kanoniker[3] gerichtet, welche die Hirten darstellten. Als Symbol tragen sie ihre Hirtenstäbe. Diese allgemein verbreitete Eigentümlichkeit wird hier nicht besonders erwähnt, geht aber z. B. aus dem Ordinarium von Nantes[4] klar hervor. Die Hirten sind durch die große Tür des Chors (M oder N) eingetreten und schreiten durch den Chorraum B zur Krippe, indem sie folgenden Hymnus singen:

Pax in terris nuntiatur
In excelsis gloria
[Namque][5] terra foederatur
Mediante gratia.

Mediator homo Deus
Descendit in propria
Ut ascendat homo reus
Ad admissa gaudia.

Transeamus, videamus
Verbum hoc quod factum est
Transeamus, ut sciamus
Quod [hic?][5] nuntiatum est.

In Judaea puer vagit
Puer salus populi
Quo bellandum se praesagit
Vetus hospes saeculi.

Accedamus, accedamus
Ad praesepe Domini
Et [congaudentes?][5] dicamus
Laus fecundae Virgini.

Damit sind sie an der Krippe angelangt und grüßen die Jungfrau. Martène setzt hier Punkte, die offenbar auch sein Manuskript setzt[6]. Wir wissen nicht, was wir uns an Stelle dieser Punkte zu

denken haben. Anz[7] fügt deshalb als Salutationsgesang Marias die Hymne Salve virgo singularis, welche eine spätere Redaktion des Rouener Hirtenspiels enthält, ein. Ich sehe keinen Grund zu dieser Interpretation des Martèneschen Textes, um so weniger, als die Hymne zeitlich ins 13. Jahrhundert[8] gesetzt werden muß, also offenbar jünger ist als die vorliegende Martènesche Fassung. Und ferner, warum sollte der Schreiber der Martèneschen Unterlage des Salve virgo nicht erwähnen, wenn er das Pax in terris erwähnt? Ich deute die Punkte dahin, daß mit ihnen die ganze mimische Handlung an der Krippe, deren Schilderung sich der Schreiber sparen wollte, gemeint ist, worauf ja auch das 'tunc viso puero' hinzuweisen scheint.

Das Charakteristische ist also die stumme Krippenszene. In feierlicher Stille grüßen die Kleriker, sich vor Maria verneigend. Sie betrachten lautlos das Kind, weil es keine Worte für sie gibt, das Wunder zu fassen. Darauf verehren sie den Knaben (adorent). Darunter ist das Niederfallen und die Verrichtung stiller Gebete zu verstehen. Während der Adoration wird die Messe gelesen, wie aus der noch zu erwähnenden Bemerkung 'finita missa' hervorgeht. Mit der Anbetung aber war die Hirtenfeier vorüber. Wir müssen annehmen, daß etwa so die älteste Feier, die wir feststellen können, ausgesehen hat.

Die primitive Form ist unverkennbar. Das Spiel besteht aus dem Vulgatatext und einer Hymne, die innerlich unverbunden aneinandergereiht werden. Der Sinn des Ganzen wird erst durch die begleitende mimische Handlung völlig klar, auf die sichtlich mehr Wert gelegt ist als auf die textliche Gestalt. Auch läßt sich deutlich der Zweck der Hymne erkennen. Sie ist technisch zur Ausfüllung der Prozessionspause bestimmt. Die wichtige Salutatio Mariae und die Adoratio pueri gehen stumm vor sich. Von einem Dialog finden wir nichts. So erscheint der ganze Vorgang als äußerliche Aneinanderreihung zweier Szenen, mehr symbolisch andeutend als dramatisch ausführend:

1. Verkündigung durch den Engel.
2. Stumme Krippenszene.

Wenn wir auch kein Zeugnis dafür haben, so erscheint mir die Verkündigungsszene doch zu äußerlich angeflickt zu sein, um als

von Anfang an mit der Krippenszene verbunden zu gelten. Eliminieren wir sie, so würden wir die Urform des Hirtenspiels, die stumme Krippenszene, erhalten. Es hat etwas Verlockendes, diese pantomimische Weihnachtszeremonie an der Krippe als den Anfang anzusehen. Die stumme Szene ist durchaus nichts Auffälliges. Das feierliche Schweigen um irgendetwas Unbegreifliches, Religiös-Schauerliches symbolisch darzustellen, war ein beliebter Kunstgriff schon des frühmittelalterlichen Gottesdienstes und besonders in der Weihnachtszeit von unfehlbarer Wirkung [9]. Wie wir bereits bemerkten, war das Dreikönigspiel in Mailand im 13. Jahrhundert [10] völlig pantomimisch. Hier haben wir also den Beleg für ein ganzes Spiel. Warum sollte nicht auch unsere Hirtenszene ursprünglich nur mimisch vor sich gegangen sein? Zweifellos besticht der Gedanke, wie er H. Suchier [11] bestochen hat. Wir können dann annehmen, daß sich ein einleitender Prozessionsgesang vorschob, der im weiteren Verlauf der Entwicklung noch einen natürlichen Zuschuß durch die Verkündigung erhielt. Dann erst befand sich das Spiel in dem Zustand, in dem es uns überliefert ist.

Auf den ersten Blick macht alles den Eindruck von etwas Neuem: Die Rollenbezeichnung der Personen, das Szenar, die Vorschriften für die Kostümierung. In Wirklichkeit ist die Verbindung mit den Jahrhunderte alten liturgischen Gewohnheiten nahezu vollkommen. Es ist eigentlich nichts neu. Der Standort des Engels war längst verschieden von dem des Chors, das Niederfallen der Hirten war eine uralte symbolische Sitte, die Weihnachtsprozession ist wenig später nach Einführung des Festes anzusetzen, und Kostümbestimmungen für die großen Feste finden sich mindestens seit Gregor dem Großen.

Auch textlich ergibt sich dasselbe Bild. Die Verkündigung der Engel ist evangelischer Text. Die Hymne Pax in terris [12] läßt sich dem Alter nach nicht mehr bestimmen, aber einzelne Verse, wie das ‚puer vagit', sangen schon Alkuin und Abälard, wenn auch die andern Strophen nicht über das 11. Jahrhundert zurückzugehen scheinen. Die Strophen Transeamus, videamus sind sicher in der Zeit, wo das Transeamus usque ad Bethlehem in der Krippenszene erstmalig verwendet wurde, hinzugedichtet worden. Wir werden noch darauf zurückkommen müssen.

Aber schon dieses Rouener Spiel zeigt einen Fortschritt, der sich offenbar aus den szenischen Anforderungen des Ganzen ergab. Wie sollte man die Hirten wieder vom praesepe wegbekommen nach Beendigung der Messe? Man löste diese Verlegenheit mit einer Antiphon, die man einfach anschob. Das war die Laudesantiphon Quem vidistis, die aber auch als Responsorium gesungen wurde [13], ebenfalls altes liturgisches Erbgut.

2. Erste Erweiterung: Die Antiphon 'Quem vidistis'.

Ältere Fassung des Hirtenspiels.

Martène berichtet weiter: „Finita missa, sacerdos, qui missam cantaverit, vertat se versus pastores et dicat: Quem vidistis, pastores? Dicite, annunciate nobis in terris, quis apparuit? Pastores respondeant: Natum vidimus [in choro Angelorum, Salvatorum Dominum, alleluia] [14]."

Ganz deutlich geht aus dieser Stelle hervor, wie nach der Messe das Spiel wieder aufgegriffen wird, und zwar nicht ungeschickt; denn die Laudesantiphon leitet die Laudes ein. So geht unmerklich der Ausgang des Spieles in die Weiterfolge des Festgottesdienstes über. Die Hirten begaben sich wieder unter den Chor und beteiligten sich an den liturgischen Gesängen. 'Regant chorum' sagen spätere Spiele.

Bald bilden sich zwei bestimmte Typen dieses Abschlusses des Hirtenspiels. Bei dem einen stellt man das 'Quem vidistis' an die Spitze, das 'Pastores dicite' nach, beim andern verfährt man gerade umgekehrt. Da heißt es, immer mit leichter Veränderung des Fragepronomens: Pastores dicite, quidnam vidistis? Es scheint, als ob letztere Form in Deutschland üblich war (Freising, Bilsen, Straßburg, Einsiedeln). Die Nachsätze sind stärkeren Variationen unterworfen, indem der ursprüngliche Antiphonentext noch deutlicher nach der Matthäusvorlage umgemodelt wurde. In beiden Freisinger Spielen und dem Straßburger lautet die Antwort der Hirten: „Infantem vidimus pannis involutum." Die Pariser Handschrift des Diurnale Andegavense fügt dem noch hinzu: „. . . et multitudinem militae coelestis laudantium Dominum". In St. Benoit-sur-Loire sang man im 12. Jahrhundert: „Quem vidistis?" Pastores: „Secundum

quod dictum est nobis ab angelo de Puero isto, invenimus infantem pannis involutum in praesepio, in medio duum animalium."

Wie bereits betont, geht die ganze Anlage dieser Antiphon auf die Verkündigung des Engels zurück. Das ergibt sich teils aus wörtlichen Entlehnungen, wie 'in pannis involutum', teils aus Anspielungen, wie 'multitudinem militiae coelestis', 'in choro Angelorum' usw. Das 'vidistis' der Frage entstammt Luk. 2, 15: „Transeamus et videamus, hoc verbum quod factum est." Es ist natürlich das liturgisch-dramatische Mittel, die Lobgesänge der Hirten zu veranlassen.

So stellt das 'Quem vidistis' den Schlußstein dieses primitivsten Hirtenspieles dar. Es greift das noch einmal auf, was die Verkündigung anschnitt und schließt logisch die ganze Szene ab. Die heilige Scheu vor den Vulgataworten bewirkt deren fast ängstliche Beibehaltung und die Ausschaltung jeder dichterischen Individualität. So macht das Ganze den Eindruck eines allerdings nicht ungeschickten Flickwerks. Mit dem Schluß können wir eine Dreiteilung des Spiels aufstellen:

1. Verkündigung der Hirten.
2. Stumme Krippenszene.
3. Die Antiphon: 'Quem vidistis'.

Die Antiphon 'Quem vidistis' ist nach Ursprung und Alter nicht mehr sicher zu bestimmen. Der Liber Antiphonarius Gregors des Großen kennt sie nicht, wohl aber ein Liber Responsalis [15], der Gregor zugeschrieben wird und dem 9. Jahrhundert entstammt. Dort wird die Antiphon in der zweiten Nokturn als Responsorium, in den Laudes als Antiphon angestimmt. Es ergibt sich also für das 'Quem vidistis' eine sehr frühe Entstehungszeit. Im 9. und 10. Jahrhundert hat es sicher eine gewisse Verbreitung gefunden und genießt auch schon einige Beliebtheit, wie man an seiner liturgischen Verwendung sieht [16]. In Reims wurde es z. B. abwechselnd mit den Psalmversen des 'Laudate Dominum' gesungen.

Erst als ein gefährlicher Konkurrent seinen Siegeszug antritt, wird es aus den Einzeloffizien wie mit einem Schlage verdrängt und findet sich nur noch in den großen kompilatorischen Spielen, die es aus bestimmten Gründen wieder aufnehmen. Dieser Konkurrent

ist der St. Galler Ostertropus, das 'Quem quaeritis'. Das berühmte Kloster hatte zwar schon seit dem 10. Jahrhundert einen Tutilo zugeschriebenen spezifischen Weihnachtstropus hervorgebracht, das 'Hodie cantandus'. Doch ist dieses zu gar keiner Bedeutung in den Offizien gelangt [17]. Man suchte nach einem Ersatz für den fehlenden Weihnachtstropus und fand ihn im Ostertropus 'Quem quaeritis', welcher in der Osterszene am Grabe Christi gesungen wurde.

3. Zweite Erweiterung: Der Tropus 'Quem quaeritis'.

Jüngere Fassung des Hirtenspiels.

Um zum vollen Verständnis dieser Erscheinung zu kommen, müssen wir einen Blick auf die dramatische Osterfeier werfen. Nach der herrschenden Auffassung [18] ist sie älter als unsere Weihnachtsfeier; denn sie ist mit Sicherheit schon im 10. Jahrhundert in England nachzuweisen. Sie ist deutschen Ursprungs, wenigstens das 'Quem quaeritis', welches ihr Gerippe abgibt. Bei uns hat sie auch ihre größte Ausbildung und Pflege erfahren. Zahlen reden. Lange [19] trägt aus Deutschland 159, aus Frankreich 52 [20] Osterfeiern zusammen. Man sieht, das Weihnachtsspiel wird durch das Osterspiel ganz in den Schatten gestellt. Die Entwicklung der Osterspiele scheint sich wie bei den Weihnachtsspielen vollzogen zu haben. St. Gallen gab die Anregung, Frankreich, wahrscheinlich Limoges, schuf das Spiel. Auf einer gewissen Stufe gelangte dieses nach Deutschland, wo es seine volle Ausbildung erfuhr. Das kann man wenigstens aus den Handschriften feststellen. Lange nennt auf der erweiterten zweiten Entwicklungsstufe seiner Osterspiele kein einziges französisches. Damit scheint die rasche Begeisterung, welche die Spiele in Frankreich wie die Pilze aufschießen ließ — Limoges produziert im 11. Jahrhundert allein neun Feiern — verraucht zu sein. Immerhin zeugen die mehr als 52 französischen Osterfeiern, die alle gewissermaßen mit ihrer Erkennungsmarke 'Quem quaeritis' versehen waren, von der außerordentlichen Beliebtheit gerade dieses Tropus, der sehr früh die weiteste Verbreitung erlangte. Gautier [21] sagt: „Le 'Quem quaeritis' cependant parcourait victorieusement toutes les églises. On le trouve au nord et au midi, à Strassbourg et à Narbonne."

Doch wie kommt dieser Ostertropus dazu, an die Stelle eines Weihnachtstropus gesetzt zu werden? An Weihnachtstropen war doch gewiß kein Mangel [22], wenn sie auch offenbar wenig beliebt waren. Warum griff man gerade in den Osterkreis, um einen passenden Gesang zu finden?

Geben wir zuerst den Tropus in einer frühen Form, wie er aus England (Oxford, 10. Jahrh.) [23] überliefert ist. Er lautet:

Quem quaeritis?
Jesum Nazarenum [crucifixum] [24]
Non est hic, surrexit sicut praedixerat.
Ite, nuntiate, quia surrexit a mortuis
Alleluia, resurrexit Dominus.

Der Zusammenhang mit dem Bericht der Synoptiker ist klar. Wir finden wörtliche Anklänge.

1. Frage: Quem quaeritis = Quid quaeritis (Luk. 24, 5).
2. Antwort: Jesum Nazarenum [crucifixum] = Jesum [quaeritis] Nazarenum crucifixum (Mark. 16, 6).
3. Non est hic, surrexit . . . = Non est hic, surrexit . . . (Matth. 28, 5. Mark. 16, 6. Luk. 24, 6).

Das 'sicut praedixerat. Ite, nuntiate, quia surrexit a mortuis' ist keine vollständig wörtliche Entlehnung, doch ist der Einfluß von Mark. 16, 7 (Sed ite, dicite discipulis ejus et Petro, quia praecedit) unverkennbar. Was sich sonst noch an Erweiterungen findet, ist spätere Zutat. Diese drei Sätze waren nun der Kernpunkt der liturgischen Osterfeier. Sie finden sich zuerst in einem St. Galler Ostertropus aus dem 9. Jahrhundert, aber noch nicht spielmäßig ausgestaltet. Sie kehren immer wieder und lassen sich selbst aus den spätesten Osterfeiern, die von Beiwerk überwuchert sind, leicht herausschälen.

Ihr dramatischer Vorteil war nun der, daß sie den Höhepunkt des Osteroffizes, den Höhepunkt der Handlung, das Frage- und Antwortspiel am Grabe, herausarbeiteten. Dieses Moment fehlte aber der Weihnachtsfeier. Die eigentliche Krippenszene war stumm. Das war der tote Punkt. Es geschah nichts, wenn die Hirtenprozession bei dem Kinde anlangte. Bei dem Osteroffiz war es die wirkungsvolle, geschickt pointierte Frage und Antwort, welche die Spannung, die sich bei der Gemeinde während der Prozession der drei Marien

ansammelte — bedenken wir, daß der mittelalterliche Zuschauer theatralische Wirkungen erlebte — auslöste. Beim Hirtenoffiz erfolgte nichts, was dramatische Befriedigung erzeugte. Und warum geschah nichts? Weil die Lukaserzählung gerade den Augenblick an der Krippe ganz kurz abtut. „Und sie kamen eilend und fanden beide, Maria und Joseph, dazu das Kind in der Krippe liegen. Da sie es aber gesehen hatten . . ." Weiter erfahren wir nichts. Hätte Lukas einen prächtigen Dialog zwischen Hirten und Maria oder Joseph zu berichten gewußt, etwa wie ihn schon Ephrem [25] zwischen Maria und Magiern erdichtet hat, so wäre ganz gewiß nicht der mittelalterliche mönchische „Regisseur" auf den Gedanken gekommen, den Ostertropus für seine Weihnachtszwecke umzumodeln. Aber so hatte er keinen Stoff. Er brauchte unbedingt eine vulgatamäßige Grundlage, um ein paar schüchterne Prosen zu entwerfen. Es blieb ihm nichts anderes übrig, als sich nach weihnachtsfremden Stoffen umzuschauen. Und da kam er auf den Ostertropus. Er kannte die erprobte Wirkung dieses Quem quaeritis mit der großen Beliebtheit [26], die wohl nicht zum geringsten auf der Musik beruhte, und die wollte er sich auch für Weihnachten sichern. Inwiefern auch die Bequemlichkeit eine Rolle dabei spielte — es war ja so einfach, den beliebten Neumen nur einen anderen Text unterzulegen — vermag ich nicht zu entscheiden.

So entstand der Weihnachtstropus 'Quem quaeritis' und mit ihm zugleich die auffallende Verwandtschaft der Weihnachts- mit der Osterfeier, so daß sich die neue Krippenszene geradezu als eine für weihnachtliche Anforderungen zurechtgestutzte Grabesszene ansehen läßt. An dem textlichen Vorbild der Osterfeier ist gar kein Zweifel. Den Beweis für die musikalischen Zusammenhänge erbringen die Mensuralnoten. Vergleicht man die des Osteroffiziums mit denen des Weihnachtsoffiziums, so wird man die Identität leicht feststellen. So ist, um nur ein Beispiel herauszugreifen, die 'Quem quaeritis'-Frage eines Osteroffizes aus Tours vom 12. Jahrhundert Note für Note identisch mit der eines Rouener Hirtenspiels des 13. Jahrhunderts usw. [27]. Auch ergibt sich damit ein sicherer Anhalt für die späteren Erweiterungen, welche die einzelnen Feiern erfahren haben. Das, was nachkomponiert wurde, läßt sich leicht von musikalischem Gemeingut unterscheiden.

Wie lautete nun der neue Weihnachtstropus? Er taucht naturgemäß später auf als sein Vorbild, der Ostertropus. Deshalb stützt er sich auch nicht mehr auf dessen älteste Form, wie sie etwa England darstellte, sondern er geht auf eine Fassung zurück, die schon komplizierter geworden ist. Nehmen wir eine festländische, typische Redaktion aus einem Tropar von Limoges [28], so erhalten wir eine Fassung des 11. Jahrhunderts, die zugleich sehr populär war:

Quem quaeritis in sepulcro, o Christicolae.
Jesum Nazarenum Crucifixum, o coelicolae.
Non est hic, surrexit, sicut praedixerat.
Ite, nuntiate, quia surrexit.

Hierzu heißt der entsprechende Weihnachtstropus eines Rouener Hirtenspiels (A 9):

Quem quaeritis in praesepe, pastores dicite!
Salvatorem Christum Dominum,
infantem pannis involutum
secundum sermonem angelicum.
Adest hic parvulus cum Maria, matre sua,
de qua vaticinando Isaias propheta:
Ecce virgo concipiet et pariet filium
et nuntiantes dicite, quia natus est.
Alleluia.

Der Bau beider Texte ist völlig kongruent. Dem 'Quem quaeritis in sepulcro' steht das 'Quem quaeritis in praesepe' gegenüber, dem 'Jesum Nazarenum Crucifixum' das 'Salvatorem Christum Dominum', dem 'non est hic' das 'adest hic', und endlich dem 'ite nuntiate' entspricht das 'nuntiantes dicite', wenigstens dem Sinn und Wortklang nach. Wir bemerken ferner, daß es die Elemente des alten 'Quem vidistis' sind, welche der neue Tropus in sich aufnahm. Das 'pastores dicite', sowie die ganze Wendung 'Salvatorem [Christum] Dominum infantem pannis involutum' ist wörtlich übernommen, nur das 'Christum' hat man nach dem 'Noli temere' der Engel eingeschoben, ebenso wie das 'quia natus est'. Der einzige fremde Bestandteil, sicher ein etwas späterer Zusatz, ist das 'parvulus cum Maria' usw. Das letztere gilt auch für das 'secundum sermonem angelicum'. So ist das 'Quem quaeritis in' praesepe eine

Nachbildung eines aus dem 9. Jahrhundert stammenden St. Galler Ostertropus mit Berücksichtigung der alten Weihnachtsantiphon 'Quem vidistis'. Anz nimmt an, daß es im 10. Jahrhundert entstanden sei. Belege haben wir nicht. Aber die Zeit scheint richtig.

Auch dieser neue Weihnachtstropus hat bereits seine Geschichte, ehe er in das Hirtenspiel aufgenommen wird. Er ist eine Zeitlang selbständig gewesen und war ein kleines Offizium für sich. Das beweist das Tropar von Oxford (A 4). Dort heißt es: „In natale Domini ad missam sint parati Duo diaconi induti dalmaticis, retro altare dicentes: Quem quaeritis usw. Respondent Duo cantores in choro: Salvatorem etc. Item diaconi: Adest etc. Tunc cantor dicat excelsa voce: Alleluia." Das war alles. Wir haben keine Prozession, keine Adoration, sondern nur die liturgischen Gesänge der beiden Personengruppen ohne mimisches Element. Eine ähnliche Beobachtung machen wir offenbar auch in Limoges, Nevers und St. Yrieix.

Die textlichen Grundlagen haben die starke Verwandtschaft des Oster- und Weihnachtsspiels erwiesen. Wir wollen sehen, ob auch das Szenar uns Anhaltspunkte für dieses wichtige Ergebnis bietet.

Der erste Teil der Feier ist mit dem Gloria, das jetzt von 'plures pueri in voltis ecclesiae quasi angeli' gesungen wird, beendet. Die Hirten schreiten zur Krippe; die Krippenszene beginnt.

„Haec audientes, pastores ad locum in quo paratum est praesepe accedant, cantantes hunc versum:

Pax in terris usw.

Quod dum intraverint, duo presbyteri dalmaticati, de majori sede, quasi obstetrices qui ad praesepe fuerint, dicant:

Quem quaeritis usw.

Pastores respondeant:

Salvatorem usw.

Item obstetrices, cortinam aperientes, Puerum demonstrent, dicentes:

Adest hic parvulus usw.

Hic ostendant matrem Pueri, dicentes:

Ecce virgo usw.

Tunc eo viso, inclinatis cervicibus adorent Puerum, et salutent (virginem) dicentes.

Salve virgo singularis usw.

Deinde vertant se ad chorum, redeuntes et dicentes:

Alleluia! Alleluia! Jam vere scimus, Christum natum in terris, de quo canite omnes ,cum propheta dicentes.

Hoc finito, incipiatur missa, et pastores regant chorum."

Damit ist das Offiz beendet. Wir sind erstaunt. Was ist aus dem toten Punkt, der stummen Krippenszene geworden! Wir finden eine technisch völlig abgerundete, interessante Szene, die durch die Hebammen und durch kleine „Regiekniffe" — ich denke an das 'aperientes cortinam' — der dramatischen Spannung nicht entbehrte und vor allem der Schaulust stark entgegen kam. Und das alles durch den neuaufgeputzten Tropus! Erweitert ist die Krippenszene erst jetzt durch die Hymne: Salve virgo singularis (siehe oben S. 28).

Also nach der Verkündigung erfolgt unter Anstimmung des 'Pax in terris' die Krippenprozession. An der Krippe stehen zwei Presbyter als Hebammen, welche die 'Quem quaeritis'-Frage an die Hirten richten. Das 'Salvatorem' tönt zurück, und jetzt zeigen die Hebammen den freudig Erstaunten den Christusknaben mit den Worten „Adest hic parvulus" usw. Aber damit noch nicht genug. Die Hirten bekommen auch das Bild der Gottesmutter zu sehen, welches sich neben der Krippe befindet. Auch dabei singen sie, und zwar das 'Ecce virgo concipiet' usw. Nun erst kennen die Hirten den Salvator, von dem zu ihnen die Engel sprachen, nun erst kennen sie seine Mutter, deren besondere Erwähnung zwar nicht biblisch, aber für den mittelalterlichen Marienkult unerläßlich war. Darauf folgt die stumme Verehrung des Knaben 'inclinatis cervicibus' und die Begrüßung der Jungfrau durch den Hymnus 'Salve virgo singularis'. Das folgende Alleluia[29] leitet die Prozession zurück zu den übrigen Klerikern in den Chor ein, die Laudesmesse beginnt, und die Hirten 'regant chorum'.

Zwei neue Personen wecken unser Interesse. Es sind obstetrices, wie unsere Handschrift ausdrücklich bemerkt[30]. Man ist sich nicht überall über ihren Charakter klar gewesen. So werden sie in Rouen

(A 7) als duo clerici, in Benoît-sur-Loire (B 17) als mulieres, in Einsiedeln (B 16) als pueri bezeichnet. Doch daß sie als Hebammen schon früh gedeutet wurden, beweist das ältere Spiel aus Nevers (1060), wo sie obstetrices heißen. Sie gehen auf die beiden Engel des Osterspiels zurück, die in dessen späteren Entwicklungsstadien als Grabwächter fungieren. Ganz im Anfang hatte das Osterspiel nur einen Grabwächter nach Matth. 28. Dementsprechend entlehnt auch das Weihnachtsspiel nur einen Krippenwächter (Freising, Bilsen). Bezeichnenderweise heißt er in Freising angelus. Als dann das Lukasevangelium immermehr Vorbild wird, kommen zwei Engel auf (Lukas 24). Jetzt entlehnt auch das Weihnachtsspiel zwei Engel. Aber wir finden nie die Bezeichnung 'angeli', ein Merkmal dafür, daß der bewußte Zusammenhang mit dem Osterspiel schon verloren war.

Noch ein zweites ist auffällig. Das ist die Funktion dieser Krippenwächterinnen. Sie stehen genau wie die Osterengel zu beiden Seiten des Grabes, an dem praesepium. Wie jene dazu dienten, den Marien das unerhörte Wunder der Auferstehung zu verkünden, so verkünden diese das unerhörte Wunder der Geburt Gottes. Selbst mimisch war die Grabesszene Vorbild. Die Engel hoben am Grabe den Schleier, um das Verschwinden des Kreuzes deutlich zu machen[31]; die Tätigkeit der Kleriker an der Krippe war das Heben der cortina.

Und weiter! Ist das die Tätigkeit der beiden Hebammen Salome und Zelemi, die das Protevangelium Jacobi in der Geburtsnacht auftreten läßt? Nein. Sie hatten nur den Zweck, die jungfräuliche Geburt Marias festzustellen und sonst Magddienste zu verrichten[32]. Mit der Krippe selbst kamen sie nie in ähnliche Berührung wie die Figuren unserer Spiele.

Aus alledem ist also ersichtlich, daß die Personen ursprünglich nichts mit Hebammen zu tun haben. Erst als die Szene längst dargestellt wurde, besann man sich auf Salome und Zelemi und zog sie herbei. Freilich, wie sich ergeben hat, sehr unnatürlich und willkürlich. Deshalb blieb die Deutung immer etwas Fremdes, Scholastisches. Wenn auch das apokryphe Motiv keineswegs unbekannt im Mittelalter war — dagegen spricht die beliebte Darstellung in der Kunst —, so war es doch nicht volkstümlich zu nennen, sonst ließe es sich aus

Predigten und Hymnen ersehen. Es ist mir kein Beispiel zu Gesicht gekommen. Doch war durch die Deutung der Personen ihr Zweck gefunden, und das schien der zeitgemäßen scholastischen Denkweise die Hauptsache.

Das Volk hat nie ihre wirkliche Bedeutung erfaßt, sondern sie als traditionelle Bestandteile der Krippenszene betrachtet und volkstümlich in einfache Mägde, natürlich unter dem Druck der apokryphen Vorstellung, verwandelt.

Der szenische Verlauf des Spieles ist komplizierter geworden. Das brachte die Krippenszene mit sich. Wir müssen jetzt schon einen gewissen Apparat feststellen, der diese Szene auszeichnete. Besonders die Anweisung 'cortinam aperientes' bietet Erklärungsschwierigkeiten. Das Wort cortina [33] hat nämlich zahlreiche Bedeutungen, die zu irrtümlichen Auffassungen geführt haben. So übersetzt Magnin cortina ganz falsch mit 'tente', indem er offenbar der ursprünglichen Bedeutung des Wortes folgt, die Häuschen (rustica, area, quae muris cingitur), im militärischen Sinne Zelt meint. Recht primitiv stellt sich Chambers [34] das 'cortinam aperientes vor. Er nimmt an, die Krippe wäre mit der cortina, einem Vorhang, bedeckt, der im kritischen Augenblick von den obstetrices abgehoben wurde. Er wird damit wenigstens der wirklichen Bedeutung des Wortes gerecht. Die cortina ist in der mittelalterlichen Kirchensprache Terminus für einen Vorhang, der zu den Seiten des Altars angebracht wurde [35].

Wir müssen uns den Bau des damaligen Altars vergegenwärtigen, um zum vollen Verständnis dieser Krippenszene zu gelangen. Sie spielt sich 'retro altare' ab und kommt damit der Altarbauweise entgegen, die gerade im 10.—13. Jahrhundert mit wichtigen Veränderungen hinter dem Altar einherging. Es entsteht ein ganz neuer Altartypus [36], veranlaßt durch die Aufbewahrungsfrage der zahlreichen Reliquien, welche die Kirchen damals besaßen. Zu ihrer Verwahrung genügte nicht mehr der Tischaltar selber, sondern es wurde auch der Raum hinter dem Altar herangezogen. Das Ziborium [37], jener baldachinartige Überbau des Altars, wurde besonders in Frankreich hinter diesen verlegt. Darunter aber stellte man die Reliquienschreine auf, möglichst erhöht, so daß sie den Blicken der Gemeinde zugänglich waren. Später wurde der Baldachin

durch das Reliquiar selber ersetzt, d. h. also, man brachte in der Höhe ein haus- oder sargähnliches Gehäuse an, das das Reliquienkästchen enthielt. Auch diese Form des Altars ist in Frankreich vertreten [38]. Die so gestalteten Altaranlagen wurden mit Säulen umgeben und untereinander durch Stangen verbunden, von denen verschiebbare Vorhänge (tetravelae = cortinae) herabhingen [36].

Also in dem durch Vorhänge abgeschlossenen, säulenbegrenzten Raum *hinter* dem Altar spielt sich unsere Krippenszene ab. An der heiligen Stelle, wo sich gewöhnlich das Reliquiar befand, stand zu Weihnachten die Krippe mit ihrem Zubehör. Der ganze Raum war das praesepium. Jetzt erst verstehen wir das 'in eo posita' und das 'intraverint' (siehe S. 27) vollkommen. Rechts und links vor dem verhüllten praesepium stehen die obstetrices. Wir dürfen sie nicht unmittelbar neben der Krippe annehmen, wie die Stelle 'ad praesepe fuerint' vermuten läßt, sondern sie stehen außerhalb der cortinae, was besonders deutlich durch einen Passus im Rouener Magierspiel wird, wo sie 'ex utraque parte altaris' angenommen sind. Wenn dann die Hirten ihr 'Salvatorem' gesungen haben, ziehen die Hebammen die Vorhänge beiseite: das Jesuskind wird sichtbar. Das bedeutet 'aperientes cortinam'.

Sonst bietet das Szenar keine Schwierigkeiten. Bemerkenswert ist der Schluß, wo die Hirten einfach den Introitus 'Puer natus' der neuen Messe anstimmen und sich zum Chore schlagen. Das 'Quem vidistis' ist weggefallen. Seine Lebensdauer ist also nicht groß. Der Wegfall war natürlich, da es ja durch das 'Quem quaeritis' teilweise aufgesaugt worden war und beim weiteren Ausbau der Krippenszene überflüssig erschien. Doch ist das keineswegs die Regel. Das Rouener Hirtenoffiz (A 7) behält trotz des 'Quem quaeritis' das 'Quem vidistis' am Schluß bei, ebenso ein Bruchstück eines Offizes, welches Du Méril [39] zitiert. Verdächtig ist ferner die Tatsache, daß das 'Quem vidistis' in den sieben kompilatorischen Spielen (Benediktbeuren kommt noch hinzu), welche das Hirtenspiel mit aufgenommen haben, stets vorhanden ist. Man könnte das Fehlen der Antiphon sehr gut daraus erklären, daß der Schreiber das Offiz nicht weiter geschrieben hat, weil die zweite Messe begann, daß aber 'finita missa' auch sehr wohl das 'Quem vidistis' erscheinen konnte. Dann wäre es nur scheinbar verschwunden, weil man nicht

mehr das Gefühl hatte, daß es zum Offiz hinzugehörte. Es blieb aber in der Messe darauf ruhig stehen, wie es schon ursprünglich als Antiphon der Fall war und noch bis zu Gerberts Zeit (18. Jahrh.) geübt wurde.

So erhalten wir wieder unsere drei alten Bestandteile des Hirtenoffizes:

1. Verkündigung der Hirten.
2. Die Krippenszene Quem quaeritis.
[3. Die Antiphon Quem vidistis][40].

4. Weitere Entwicklung.

Mit dieser dritten Redaktion des Hirtenoffizes ist dessen endgültige und auch typische Fassung gegeben. Von jetzt an macht es keine großen Wandlungen mehr durch, sondern erweitert sich nur durch unbedeutende Zusätze. So erfährt die Verkündigungsszene den Anschub 'Transeamus'. Was der Hymnus 'Pax in terris' Vers 3 ausdrückt, das wird noch einmal in Prosa wiederholt. Das Rouener Spiel (A 7) zeigt diesen Fortschritt. Es heißt da: „Tunc pastores gradiuntur per Chorum, in manibus baculos portantes et cantantes usque ad Christi praesepe:

Transeamus usque ad Bethlehem, et videamus hoc verbum quod factum est, quod fecit Dominus ostendit nobis."

Die Worte sind Lukas 2, 15 entlehnt. Sie werden auf dem Weg zur Krippe gesungen und zwar beim Durchschreiten des Chors. Die Hymne 'Pax in terris' nahm den ersten Teil der Prozession ein, die sich möglicherweise durch das Schiff bewegte[41]. Da das 'Transeamus' denselben Zweck erfüllte, wie das 'Pax in terris', nämlich den als Prozessionsgesang, zog man bald die Konsequenzen und ließ die Hymne weg, namentlich in den zusammengesetzten Spielen, d. h. soweit sie in den Einzeloffizien überhaupt vorhanden und nicht eine Rouener Eigentümlichkeit war.

Die andere Erweiterung betrifft die Krippenszene. Der stumme Gruß der Hirten verwandelt sich in ein 'Salve rex saeculorum', den typischen Gruß der Epiphanienliturgie. Doch der tritt spät im kompilatorischen Spiel hinzu und ist eine vereinzelte Willkürlichkeit (Benoit-sur-Loire).

Endlich ist auch der Schluß des Spieles kleinen Variationen unterworfen worden. So hat Rouen (A 7) nach dem 'Quem vidistis' und den Laudes (Benedicamus) noch eine Hymne der Hirten: 'Verbum patris hodie'. Sie ist sicher ein späteres Einschiebsel. Darauf folgt wieder ein 'Benedicamus' und endlich die Antiphon: „Ecce completa sunt omnia, quae dicta sunt per angelum de Virgine Maria." Jetzt erst beginnt die missa in aurora, und das Hirtenspiel hat sein wirkliches Ende erreicht. Mit Ausnahme der Antiphon 'Ecce completa', die ziemlich häufig [42] in den Kirchen als Schluß der Hirtenfeier gesungen wurde, sind diese Anhängsel örtliche Besonderheiten und gehören, streng genommen, nicht mehr zu unseren Spielen, weil sie bereits mit der anschließenden missa-in-aurora-Feier zusammenhängen.

Ich habe mir die schwierigste Frage bis zuletzt aufgespart: das Alter unserer Hirtenspiele. Wir haben, abgesehen von einer mehr hypothetischen, zwei Entwicklungsstufen des Hirtenspiels kennen gelernt. Die eine, die ältere, hat noch die stumme Krippenszene. Die jüngere hat dafür die Quem-quaeritis-Szene eingetauscht. Jene überliefert ohne Zeitangabe Martène, diese steht in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts. Als selbständiges Offiz finden wir die Martènesche Fassung nirgends weiter, wohl aber als Teilstück eines kompilatorischen Spiels. Sie ist im wesentlichen, d. h. mit geringfügigen Änderungen, in Freising nachweisbar (B 15), wo sie bereits im 11. Jahrhundert aufgenommen wurde. Dort lassen sich die Verkündigung, die stumme Adoration und das 'Quem-vidistis' leicht feststellen. Damit wäre ein Zeitpunkt gefunden, zu dem sich die Martènesche Überlieferung in Beziehung setzen ließe. Anz [43] beruft sich nun auf die szenischen Angaben derselben, die, gewisser technischer Termini zufolge, höchstens bis 1200 zurückreichen sollen, muß aber zugeben, daß das Spiel in seinen Anfängen bis ins 11. Jahrhundert zurückgeht. Er erwähnt ferner als auffallend, daß Johann von Avranches wohl ein Sternoffiz kannte, aber kein Hirtenoffiz. Aber Johann von Avranches kannte auch ein Osteroffiz und sogar schon ein Infantumspiel. Er erwähnt sie als etwas Selbstverständliches [44]. Sollte er das Hirtenspiel wirklich nicht gekannt haben? Seite 34 seines Liber de officiis findet sich die Stelle der Weihnachtsfeier 'lavatum exeat', die in diesem Zusammenhange

sinnlos ist. Es müßte genau an dieser Stelle eine Erwähnung des officium pastorum stehen, das beweisen die umstehenden Sätze, die sich auf die weihnachtliche Nokturnenfeier beziehen. Da gibt Prévost, Johannes' sehr sorgfältiger Erklärer, den Schlüssel. Er meint, 'lavatum exeat' wäre ein Schreibfehler des Manuskripts, es müßte 'salutatum eat' stehen. Darunter aber wäre die salutatio ad praesepe zu verstehen[45]. Das ist eine Erklärung, die man, gestützt auf Prévosts sonstige gewissenhafte Leistungen und seine Feststellungen von anderen groben Schreibfehlern, verteidigen kann. Prévost zitiert nun ein Beispiel einer solchen Feier, das wörtlich mit dem Martèneschen Zeugnis übereinstimmt und das er in Johanns Liber an die bewußte Stelle eingefügt wissen will. Er habe es aus einem sehr alten Manuskript, behauptet er. Also kämen wir für das Hirtenspiel auf Johanns Zeit. Die nicht ganz sichere Bestimmung wird noch mehr gefestigt durch die Altersbestimmungen der Hymnen und Antiphonen, die vielleicht dem 11. Jahrhundert angehörten. Ja, selbst archäologische Beobachtungen gestatten uns einen Schluß. Die Bemerkung, daß die Krippe 'retro altare' sei, setzt noch einen Tischaltar voraus, der aber nach dem 11. Jahrhundert so ziemlich in allen Kirchen verdrängt war[36]. Somit spricht kein gewichtiger Grund dagegen, das ältere Hirtenspiel bereits ins 11. Jahrhundert zu setzen.

Aber auch für das jüngere, erst spät überlieferte Hirtenspiel ist die Entstehungszeit zu finden. Das 'Quem quaeritis in praesepe' gibt uns einen Anhalt. In jenem obenerwähnten Oxforder Tropar (A 4) kommt es schon im 11. Jahrhundert vor. Allerdings ist die Szene noch selbständig. Ihre Verschmelzung mit der Verkündigung vermögen wir erst im 12. Jahrhundert zu beobachten, wo bereits das ganze jüngere Hirtenspiel in das Magierspiel von Benoît-sur-Loire (B 17) aufgenommen ist. Aber sollte die Entwicklung so vor sich gegangen sein, daß das jüngere Hirtenspiel zu gar keiner Selbständigkeit gelangte, sondern sofort mit der Verschmelzung von Verkündigungs- und Krippenszene in ein zusammengesetztes Spiel eintrat? Das ist doch wohl nicht anzunehmen, um so weniger, als es in Benoît nur losgetrennt zu werden braucht, um selbständig zu sein. Leider lassen uns unsere Beispiele im Stich. Sie geben entweder nur die ältere Fassung oder nur die Krippen- (Quem quaeritis-) Szene allein.

Das mag wohl auch der Grund sein, weshalb Anz, Meyer, Chambers so schwer zu bewegen sind, das Hirtenspiel auch in der jüngeren Fassung noch vor 1200 anzusetzen. Aber eine andere Überlegung gestattet doch äußerst triftige Gründe dagegen. Das ist der Vergleich mit dem Magierspiel. Wir werden noch sehen, wie das Magierspiel die Quem quaeritis-Szene unbedingt zur Voraussetzung haben muß, ja, wie es sich auf das ganze Weihnachtsspiel der jüngeren Fassung stützt. Da es nun bereits im 11. Jahrhundert gut ausgebildet ist, müssen wir auch zu dieser Zeit ein jüngeres fertiges Hirtenoffiz annehmen, das von dem Magierspiel benutzt werden konnte, uns aber durch die Ungunst der Verhältnisse nicht überliefert wurde.

Somit kommen wir für beide Fassungen, die jüngere wie die ältere, auf das 11. Jahrhundert. Es ist vielleicht nur eine Frage von Jahrzehnten gewesen, welche die Aufnahme der Quem-quaeritis-Szene in die ältere Fassung bedingte. Jedenfalls müssen wir uns vor Augen halten, daß die Entwicklung der kirchlichen Spiele von dem Augenblick ihrer Entstehung an sich in größter Schnelligkeit vollzieht. Vom primitivsten Limoger Osterspiel bis zur Freisinger Rachel drängen sich alle Gattungen des liturgischen Dramas in diesem 11. Jahrhundert zusammen. Die Ausbreitung und Ausgestaltung geht so schnell vor sich, daß man oft zweifeln muß, ob die Entwicklung nacheinander oder gleichzeitig erfolgte.

Wir haben also hauptsächlich folgendes über das Hirtenspiel festgestellt:

1. Das Hirtenspiel besteht in seiner mutmaßlich ältesten Gestalt nur in der stummen Krippenszene.
2. Nachweisbar ist eine ältere Fassung, bei der sich der stummen Krippenszene die Verkündigungsszene vor- und die Antiphon 'Quem vidistis' angegliedert haben.
3. In der jüngeren Fassung ist die stumme Krippenszene durch eine getreue Nachbildung der Grabesszene des Osterspiels ersetzt, dabei ist der Ostertropus 'Quem quaeritis in sepulcro' in den Weihnachtstropus 'Quem quaeritis in praesepe' verwandelt worden.

4. Die ältere Fassung entstand vielleicht schon im 10., die jüngere im 11. Jahrhundert, wahrscheinlich in Rouen, sicher in Frankreich. Deutschland ist bei der Entstehung des Offizes nicht beteiligt.
5. Das Hirtenspiel entwickelt sich als officium pastorum nicht weiter, sondern wird durch das Magierspiel unterdrückt.

Die Entwicklung dürfte wieder ein Schema am besten veranschaulichen. Man sieht deutlich die Rolle des Osteroffizes und die Zusammenhänge des Ostertropus mit dem 'Quem vidistis', welche zum Weihnachtstropus führen.

Hirtenspiel.

Ältere Fassung.		Jüngere Fassung.	
Weihnachtsoffizium: 1. Verkündigungsszene.		1. Verkündigungsszene.	Weihnachtsoffizium
Weihnachtsoffizium: 2. Stumme Krippenszene.			
Weihnachtsoffizium: 3. Antiphon 'Quem vidistis'.		2. Krippenszene: 'Quem quaeritis in praesepe'.	Weihnachtsoffizium
Osteroffizium: Grabesszene: 'Quem quaeritis in sepulcro'.		3. Antiphon 'Quem vidistis'.	Weihnachtsoffizium

Über die weitere Entwicklung des Hirtenspiels läßt sich nicht viel sagen. Seine Blütezeit war bald vorüber. Wahrscheinlich verdankt es Rouen seine größte Entfaltung. Nicht weniger als vier verschiedene Redaktionen zeugen von dem großen Interesse, welches gerade dieser Erzbischofssitz dem Hirtenoffiz entgegenbrachte; vielleicht hat er auch das Verdienst, das Offiz der älteren Fassung und die Quem quaeritis-Szene, die offenbar an verschiedenen Kirchen existierten, zuerst vereinigt zu haben.

Wie wir sahen, war schon im 11. Jahrhundert die Auffaugung des Offizes in die kompilatorischen Spiele zustande gekommen. Tatsächlich begegnet es uns von da ab nur noch in solchen Gesamtspielen. Bilsen, der Freisinger Herodes, Benoît-sur-Loire, die Freisinger Rachel, Einsiedeln und Benediktbeuren haben es aufgenommen. Aber wie haben sie es aufgenommen? Nur die Verkündigungsszene ist geblieben, die belebende wichtige Krippenszene 'Quem quaeritis' führen die Hirten nicht mehr aus. Dafür stellt sich die stumme Krippenszene wieder ein. Andere Szenen mit Magiern

und Herodes schieben sich dazwischen, und erst ganz zuletzt entpuppt sich das 'Quem vidistis', welches jetzt stets die Magier an die Hirten richten, als alter Bestandteil des Hirtenspiels. Nur in St. Benoît ist das Hirtenspiel vollständig in seiner jüngeren Fassung aufgenommen.

Aber warum nahm man es nicht mehr vollständig auf? Das hängt mit der parallelen Entwicklung des Magieroffizes zusammen. Dieses hatte das Hebammenmotiv dem Hirtenoffiz bereits im 11. Jahrhundert entrissen. Der Vorgang ist um so unbegreiflicher, weil die Gegenüberstellung von Magiern und Hebammen mit dem Krippendialog durch nichts gerechtfertigt ist. Sie ist geradezu sinnlos. Aber damit hatte das Hirtenspiel seine Rolle ausgespielt. Es sank zum Vasallen des Magierspiels herab und blieb rudimentär im geistlichen Spiel, während jenes die glänzendste Entwicklung nahm. Erst die volkssprachliche Dichtung hat sich des Hirtenspiels mit größerem Erfolge wieder angenommen.

IV. Das Magierspiel.

Wir verlassen den Weihnachtstag und wenden uns dem Epiphanientag[1], dem 6. Januar, zu. An diesem Tage wurde das Magieroffiz gefeiert. Die großartige Entfaltung desselben mit seinen reichen Formen macht die Untersuchung ziemlich schwierig. Da wir aus den Zeugnissen ein Vorwärtsschreiten sehen, das sich namentlich in dem Hinzutreten neuer Stoffe und Szenen charakterisiert, so können wir die einfachste Form dann erhalten, wenn wir nach der allen Magierspielen gemeinsamen Szene forschen. Und das ist die Magierszene selbst, die muß die älteste und ursprünglichste sein. Sie wird zuerst den Gegenstand unserer Betrachtung bilden. Die angegliederten Szenen, die aus dem Stoff herauswachsen, werden wir in besonderen Abschnitten als Herodes- oder Rachelspiel behandeln. Wir dürfen aber dabei nie vergessen, daß sie nur Abarten der Magierspiele sind, daß die Festlektion Matth. 2 das Magier-, Herodes- und Rachelmotiv eng zusammenhält.

Beim reinen Magierspiel macht sich aber eine weitere Scheidung nötig. Wir haben einmal die Oblationsszene, mit der in geschickter Weise das Thema der Magier- und ihres Sternes verknüpft wurde, und wir haben zweitens Spiele, bei denen zu der Oblationsszene die nach den Anforderungen der Epiphanienliturgie umgemodelte Krippenszene hinzutrat. Da bei der Oblationsszene früh schon der Stern eine besondere Rolle zu spielen hatte, so daß er bald beherrschend wurde, werde ich sie nach dem alten Namen, den schon Johann von Avranches brauchte, ebenfalls benennen: officium stellae[2].

1. Das reine Magierspiel.

a) Grundlage: Das officium stellae.

Drei Texte sind es, die für uns die einzigen Zeugnisse dieser Gattung bilden. Sie sind viel umstritten worden, dem Wiener

Text (B 3) hat man sogar die Berechtigung als selbständiges Spiel abgesprochen. Alle drei sind zweifellos nicht sehr alt, sie müssen mit Ausnahme des von Limoges jünger als 1200 sein. Das verrät ihr ganzes Äußere, vor allem aber das Szenar, das eine ziemliche technische Erfahrung voraussetzt. Ihr Bau ist, trotz der Übereinstimmung der Grundhandlung, völlig verschieden, so daß man zuerst nicht ganz klug aus ihnen werden kann. Am primitivsten, aber auch schon stark verderbt, erscheint noch Limoges, dessen Text uns Martène[3] aufbewahrt hat:

„Cantato offertorio, antequam eant ad offerendam tres Chorarii induti vestibus sericis, habentes singuli coronam auream in capite suo et scyphum deauratum, seu aliud iocale pretiosum in manibus suis ad instar trium regum, qui venerunt adorare Dominum, ingrediuntur per portam majorem chori, incedentes cum gravitate, cantantes sequentem prosulam:

O quam dignis celebranda dies ista laudibus!
In qua Christi genitura propalatur gentibus
Pax terrenis nuntiatur, gloria coelestibus.
Novi partus signum fulget Orientis patria
Currunt reges Orientis, stella sibi praevia
Currunt reges et adorant Deum ad praesepia.
Tres adorant reges, triplex est oblatio.

Primus dicit elevando scyphum:
Aurum primo.
Deinde secundus dicit:
Thus secundo.
Item tertius:
Myrrham dante tertio.

Ordine praedicto primus dicit: Aurum regem.
Secundus: Thus coelestem.
Tertius: Mori notat unctio.

Deinde existentes circa medium chori, unus eorum elevat manum ostendentem stellam pendentem in filo, quae antecedit eos, cantando altiori voce:
Hoc signum magni regis.

Tunc tres simul pergunt versus majus altare cantantes: Eamus, inquiramus, eum et offeramus ei munera: aurum, thus et myrrham. Et vadunt ad offerendam, relinquentes ibi sua jocalia. Post haec unus puer psallit retro majus altare ad instar Angeli, alloquendo reges cantat:

Nuntium vobis fero de supernis!
Natus est Christus, Dominator orbis,
in Bethleem Judae, sic enim propheta dixerat ante.

Qua visione attoniti Reges et admirantes, redeunt per portam, quae ducit ad sacristiam, cantanto antiphonam:

In Bethleem natus est rex coelorum.

Vergegenwärtigen wir uns die Feier. Nach dem Offertorium — wir werden darüber zu sprechen haben — kommen durch den Haupteingang des Chors drei Kleriker als reges und schreiten mit großer Würde einher. Sie tragen goldene Kronen, ein Charakterisierungsmittel, das im Anfang ziemlich selten verwandt wurde, in der Kunst sogar kaum üblich ist. Ihre Gaben tragen sie selbst. Das später übliche Gefolge finden wir noch nicht. Ein „Hymnus", der offenbar selten ist — er findet sich nur in Bourges —, ist ihr Gesang beim Auftreten. Die ersten drei Verse scheinen alt zu sein, wenigstens begegnet ihr Wortbestand häufig, die letzten dagegen sind besonders für die Epiphanienfeier gedichtet. Nach dem Gesang hebt der erste König seinen Kelch; ihm tun es die anderen nach, wobei jeder die für ihn bestimmten Oblationsworte spricht. Auf diese Weise sind sie in die Mitte des Chors gelangt, wo der Stern ihre Aufmerksamkeit fesselt. Die Bemerkung 'quae antecedit eos' verrät seine szenische Anwendung. Wir müssen nach späterer Analogie glauben, daß der Faden, an dem er hing (pendentem in filo), von der Chormitte bis zum Altar bei der Krippe führte und der beweglich befestigte Stern vor den Weisen hergezogen wurde. Allerdings ist das zweimalige Auftauchen des Sterns hier noch nicht berücksichtigt. Wahrscheinlich war er hier ein einfacher Hängeleuchter, den man 'in modum stellae', wie es im Rouener Spiel heißt, hergerichtet hatte.

Einer zeigt auf ihn und spricht: „Hoc signum magni regis." Alle beschließen, dem Stern zu folgen: „Eamus ergo . ." So kommen

sie zum Hauptaltar, der nach dem Gang des Szenars in Limoges an der Grenze zwischen Chor und Langschiff, also nicht in der Altarnische liegen muß. Dort legen sie ihre Gaben nieder. In stummem feierlichen Schweigen vollzieht sich diese Handlung. Wir müssen sie uns mit langsamen, eindringlichen Gesten und einem stillen Gebet begleitet denken. Alles schaut gespannt auf die Gestalten am Altar. Das ist die Oblation. Sobald diese vorüber ist, stimmt ein junger Kleriker als Engel den Verkündigungsgesang bei der Geburt Christi an. Aufs höchste erschreckt (attoniti) und bewundernd kehren die Magier um und verschwinden durch die Tür zur Sakristei unter dem Gesang der Antiphon: 'In Betlehem natus est rex coelorum'.

Ein seltsamer Text, der durch die sonderbare Vermischung der Motive einen höchst unfertigen und doch wieder verhältnismäßig vollkommenen Eindruck macht! Es ist ein Magierspiel und doch keins; denn der Name Magier, der in anderen Spielen wenigstens abwechselnd mit reges vorzukommen pflegt, ist nicht da, wie auch in Wien und Besançon.

Matthäus 2, 1 werden die Verehrer des Christkindes Magi genannt. Wir finden bei dem Synoptiker keine Spur, die sich auf sie als Könige deuten läßt[5]. Auch die Apokryphen schweigen. Obwohl es bestritten worden ist, daß die Magi vor dem 6. Jahrhundert mit der Königswürde bedacht wurden[6], hat man doch dargetan, daß sie bereits Tertullian als Könige deutet. Es folgen auf ihn eine Reihe weiterer Zeugen, so ein Anonymus, Caesarius von Arelate, die Syrier, Walafried Strabo, Theophylakt u. a. Alle diese Zeugen rufen vor allem Psalm 72, 10—11 als Stütze auf. Dort heißt es: „Reges Tharsis et insulae munera offerent, reges Arabum et Saba dona adducent; et adorabunt eum omnes reges, omnes gentes servient ei." Mit dieser Stelle ist der Grund für das Aufkommen der Umdeutung gegeben. Aus den magi werden also reges und das schon zeitig. Bald ist der Begriff der reges populärer wie der der magi.

Das wurde noch unterstützt durch einen anderen eigenartigen Umstand. Die Messe nahm wohl schon seit ihren Anfängen — Genaueres wissen wir nicht — eine Feier vor, die bis zum 10. Jahrhundert etwa eine gewisse Blüte und Ausdehnung erreichte, dann

aber allmählich sich verlor. Das war die Oblationsfeier[7]. Man brachte bei dieser Gaben auf dem Altar dar. Das Charakteristische war nun, daß dies außer dem Priester auch andere Kleriker und Laien durften[8]. Später schränkte man das Recht der letzteren immer mehr ein, wies ihnen z. B. bestimmte Altäre an, bis es ganz untersagt wurde. So blieb nur die oblatio sacerdotis. Das Ganze ging unter feierlichem Rituell vor sich, die Gaben bestanden meist in Brot und Wein, ein Zeichen, daß die Sitte mit der Abendmahlsfeier ursprünglich in Zusammenhang stand. Doch waren später andere Gaben üblich. So brachten die Laien meist Naturalien, die einen Beitrag zu den Subsidien für Kirche und Klerus darstellten. Martène[9] berichtet aber schon von diesen Gaben: . . . „ut ea, quae in clericorum commodum cedunt, aut ante missam, aut saltem ante evangelium, quae vero ad opus sacrificii assumuntur ad offertorium offerantur." Sie mußten also vor der Messe oder vor der Verlesung des Evangeliums dargebracht werden, wahrscheinlich um die Würde der Messe nicht zu beeinträchtigen. Anz stellt fest, daß man die Laienoblation nur noch bei bestimmten Festtagen zuließ. Unter diesen aber war auch der Epiphanientag. Er war also privilegiert und erfreute sich eben deswegen beim Volk einer außerordentlichen Beliebtheit, war es doch einer der wenigen Tage, an dem es ihm offiziell erlaubt war, mit einer gewissen Aktivität am Gottesdienst teilzunehmen. Schauen wir uns nun die Liturgie am Epiphanienfest an, so finden wir auch unseren 71. Psalm als Offertorium aufgenommen. Ihn erwähnt schon Gregors Liber Antiphonarius. Reges Tharsis usw.: Das verlangte förmlich die Aufnahme der Magierhuldigung, da, wie wir schon gesehen haben, Psalm und Magiermotiv fest verschmolzen waren. Trotz der wenigen Belege möchte ich doch glauben, daß die Epiphanienoblation weitere Ausdehnung genommen hat, als man anzunehmen geneigt ist[10]. Was für Gründe außer dem schon erwähnten für die Aufnahme der Magier in die Oblationsfeier am Epiphanientage noch mitsprachen, ob die Magieroblation etwa einen Ersatz für die Laienoblation darstellen sollte, wie ich stark vermute, wird schwerlich zu entscheiden sein[11].

Also die Magier nahmen die Oblatio vor. Den Offertoriumsgesang 'Reges Tharsis' finden wir in unserem Text angedeutet:

'cantato offertorio'. Sonst vollzieht sich die Feier in der oben geschilderten Weise.

Wie schon erwähnt, tritt die Eigenschaft der Magier als Könige in den Vordergrund. Der Zusammenhang des Spiels mit der Matthäuserzählung ist sehr schwach. So sind wörtliche Anspielungen gar nicht vorhanden. Das textliche Material besteht entweder aus Hymnen oder liturgischen Bestandteilen. Das 'O quam dignis' [12] ist bereits von Anz erkannt als Versifikation des alten Responsoriums 'Dies sanctificatus illuxit', das 'Aurum primo' usw. ist frei erfunden; die Deutung der Geschenke mag nicht ohne Einfluß eines Nokturnenresponsoriums — es kommt vor allem in Betracht die Stelle: 'in auro ut ostendatur regis potentia, in thure sacerdotum magnum considera, et in mirrha dominicam sepulturam' — gewesen sein, obwohl frei bearbeitet auch nach anderen dogmatischen Erklärungen, wie sie über die Geschenke schon Irenäus, Origines, Hilarius und andere verbreitet hatten [13]. Bei dem 'Hoc signum' hat die fünfte Antiphon [14] in den Landes Pate gestanden, und endlich die Hymne 'Nuntium vobis fero' kann ihre inhaltliche Verwandtschaft mit den Nokturnenresponsorium 'Annuntio vobis gaudium magnum, quod erit omni populi' nicht verleugnen.

Auffällig ist der technische Bau des Ganzen. Wieder steht eine stumme Szene in der Mitte, eine Einleitungsszene — ich will sie Sternszene nennen, obwohl gerade unser Beispiel nicht ganz deutlich ist [15] — schob man vor, eine Antiphon 'Puer natus est' setzte man nach. Man kann die Parallelität mit dem älteren Hirtenspiel nicht ableugnen. Vergleichen wir:

Älteres Hirtenspiel:	Officium stellae:
1. Verkündigungsszene.	1. Sternszene.
2. Stumme Krippenszene.	2. Stumme Oblationsszene.
3. Die Antiphon 'Quem vidistis'.	3. Die Antiphon 'Puer natus est' [16].

Sicher hat hier eine Beeinflussung stattgefunden. Leider ist uns nur ein zu verderbtes Beispiel erhalten, um die Entlehnungen bis in ihre letzten Wurzeln zu verfolgen. Wieder kommt man auf den Gedanken, daß die stumme Oblationsszene der Anfang war, dem nach dem Vorgang des Hirtenspiels eine Vor- und Nachszene

angeklebt wurden. Wir müssen uns denken, daß bei der uns bekannten Oblationsfeier am Epiphanientage Kleriker kamen und am Altar ihre Gaben stumm niederlegten, wohlgemerkt, ohne jede Anspielung auf das Christuskind. Die Szene hat mit weihnachtlichen Vorstellungen ursprünglich überhaupt nichts zu tun. Die Kleriker opferten also Brot und Wein, wie es der Priester und nachher auch die Laien mit anderen Geschenken taten. An Weihnachten dachte so lange niemand, als bis das 'Reges Tharsis' nicht in die Liturgie aufgenommen war. Das brachte mit einem Schlag die Beziehung zu den Magiern. Wenig vorher war das Hirtenspiel entstanden. Nun arbeitete man nach dem weihnachtlichen Schema: das officium stellae wurde geschaffen.

Obwohl nun die Opfernden in erster Linie Könige sind, obwohl der Text völlig auf diesen Begriff zugeschnitten war, konnten doch die mit dem Magiermotiv zusammenhängenden biblischen Vorstellungen nicht ganz unter den Tisch fallen. So bildet sich die Dreizahl der Könige heraus, so opfern diese die biblischen Gaben, nicht Brot und Wein, so wird sehr bald der Stern herangezogen und dominierend; so ist es vor allem die Erscheinung des Engels, welche die noch unklaren Beziehungen zum Matthäustext herstellen. Wir bemerken demnach, wie die Oblationsszene immer mehr überwuchert wird von weihnachtlichen Motiven. Technisch war das Hirtenspiel maßgebend. Der Mönch, der das Spiel „arrangierte", setzte den Epiphanienhymnus 'O quam dignis' vor wie der Bearbeiter des Hirtenspiels das 'Pax in terris': man beachte, beide haben denselben Rhythmus! Sind die Noten auch gleich? Wenn das nachweisbar ist, so ist die Entlehnung offenbar [17]. Das Hirtenspiel schloß mit der Antiphon 'Quem vidistis', das officium stellae mit der Antiphon 'Puer natus'. Ja, in seinem Eifer, das Weihnachtsspiel so treu wie möglich nachzubilden, ging der Limoger Bearbeiter sogar so weit, die Verkündigung und die szenischen Vorgänge dabei mit aufzunehmen, wozu er allerdings einen Hymnus benutzte, nicht das 'Noli temere' selber. So hatte er sämtliche Bestandteile des älteren Hirtenspiels mit der Oblationsszene zusammengeschweißt und das officium stellae hergestellt. Der Sterntrick muß etwas später hinzugetreten sein. Wir müssen ihn zunächst ausschalten.

Freilich ist in Limoges das Werk nicht ganz gelungen. Die Kopie des Hirtenspiels war auf Kosten biblischer Treue und Logik schief geraten. Was soll die Engelserscheinung? Wohl gab es einen Engel im Magierspiel, der diese vor Herodes warnte; aber einen, der ihnen die Verkündigung zujubelte, gab es nicht. Ebensowenig läßt sich die Wirkung seiner Worte verstehen. Bestürzt über die Erscheinung werden nur die Hirten, wie ihnen ja auch nur die Verkündigung zuteil wird. Dazu kommt noch, daß sich die Szene an der falschen Stelle befindet. Sie dient uns nur als Beweis für die enge Verwandtschaft zum Hirtenspiel. Das wirkliche officium stellae hat sie nicht, wie sie ja auch im fertigen Magierspiel nie vorhanden ist.

Noch etwas ist zu bedenken. Kennt die Szene ein praesepe? Kein Wort des Szenars verrät es uns. Und doch möchte ich es annehmen, weil das Ganze durchaus den Eindruck der Übernahme der Weihnachtsszene macht. Was hätte dann die Wanderung des Sternes für einen Zweck? Warum wären dann die Oblationsworte auf Jesus eingestellt, ebenso wie die Gaben? Und ferner: Sollten die textlichen Anspielungen wie 'currunt reges Orientis stella sibi patria, currunt reges et adorant Deum ad praesepia', weiter das 'eius stellam vidimus, verum lumen credimus, quem Deum cognoscimus, adorare venimus' (Besançon) ganz gegenstandslos sein? Sicher hat schon bei dieser Szene ein praesepe hinter dem Altar gestanden, wie es ja später, als die Quem quaeritis-Krippenszene hinzutrat, immer der Fall war. Aber es wird nur mimisch beachtet, ganz wie im Hirtenspiel älterer Fassung.

Fassen wir zusammen. Die Epiphanienfeier bestand ursprünglich wahrscheinlich nur in der stummen Oblationsszene. Als in die Liturgie auch der mit dem Magierthema schon seit frühester Zeit verknüpfte Psalm 72: 'Reges Tharsis' aufgenommen wurde, kam man auf den Gedanken, ein Sternoffiz nach dem wenig vorher entstandenen Hirtenoffiz der älteren Fassung herzustellen. Damit drangen weihnachtliche Elemente ein. Das Spiel selbst, so wie es in Limoges vorliegt, können wir ein für die Zwecke des Epiphanientages umgemodeltes älteres Hirtenspiel nennen.

Der Text von Limoges oder besser ein reinerer, uns nicht mehr erhaltener, ist der Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung

des gewöhnlichen Spieltyps. Abstrahieren wir die Verkündigung aus dargelegten Gründen, so ist Limoges die primitivste Feier, die wir rekonstruieren können, und die wir Grundstufe des Magierspiels bezeichnen wollen. Wie wir sahen, ist sie dreigliedrig:

1. Sternszene.
2. Stumme Oblationsszene.
3. Die Antiphon 'Puer natus'.

Die Feier, die schon zur Zeit Johanns von Avranches [18] nach den Nokturnen (finito nono) vor sich ging, ist sicher alt, da alles noch im Anfangsstadium steckt. Gewisse Kriterien, wie der Hymnus 'Nuntium vobis' [19], der auf das 10. Jahrhundert zurückgeht, und vor allem auch die unveränderte Form der liturgischen Bestandteile weisen auf eine Zeit, die ich noch vor das 11. Jahrhundert setzen möchte.

Die beiden anderen Texte, Besançon und Wien, bestätigen im ganzen unsere Beobachtungen, wenn sie auch ihrer Form nach besondere Wege gehen. Die Feier von Besançon zeichnet sich dadurch aus, daß sie nur aus Hymnen und dem Evangelientext Matth. 2 besteht, der von den Königen abwechselnd vom pulpitum aus vorgetragen wird. Die Prozession der Könige erstreckt sich nicht mehr auf den Chorraum wie in Limoges, sondern vom Marienaltar (altare majus) bis zum Rednerpult und von da wieder zurück. Das Szenar erwähnt die Diener der Könige, also ein weiterer Fortschritt.

Hier taucht nun zum erstenmal das Sternproblem auf, das den mittelalterlichen Regisseuren immer eine gewisse Sorge bereitete. Im Evangelium wird nämlich das doppelte Erscheinen des Sterns erwähnt. Diese Erwähnung erzeugt den in allen Spielen wiederkehrenden bedeutungsvollen Sterngruß: „Ecce stella in Oriente praevisa, iterum praecedit nos lucida." Dieser Sterngruß ist das erste Beispiel für einen entsprechend zurechtgemachten biblischen Vers des Epiphanientages. Es ist Matth. 2, 9: „Et ecce stella, quem viderant in Oriente, antecedebat eos." Wie man auf die eigentümliche Textgestalt kam, vermag ich nicht zu ersehen.

Interessant ist die Lösung des Problems. Sie wird überraschend einfach bewirkt. Zur Verlesung des Evangeliums besteigen die Könige das pulpitum und sind der Gemeinde zugewandt. Sie

haben also den Stern, den sie bei ihrer Prozession am Altar sahen, im Rücken. Beim Umdrehen sahen sie ihn wieder. Das doppelte Erscheinen ist motiviert. Wir werden sehen, daß man bald viel mehr Scharfsinn daran setzte, um dieses Moment darzustellen. Wichtig ist, daß wir die Sternszene in ihren Anfängen feststellen können. Das charakteristische 'Ecce stella in Oriente' ist da; das doppelte Erscheinen des Sterns [20] geht vor sich, bloß die später übliche Einleitung 'Stella fulgore' fehlt noch. Außerdem ist die Oblation nicht mehr stumm, sondern die Oblationsworte werden bei der Darbringung der Gaben gesprochen, nicht mehr wie in Limoges nach dem Eingangshymnus. Das Ganze schließt wahrscheinlich wieder irgendeine Antiphon [21] ab. So erhalten wir also folgendes Bild:

1. Sternszene: 'Ecce stella'.
2. Oblationsszene.

[3. Antiphon.]

Die Feier ist jung. Die beiden Hymnen 'Novae geniturae' [22] und das 'Nos respectu' [23] lassen sich nicht bis vor das 12. Jahrhundert verfolgen. Das wortgetreue Aufnehmen des Evangelientextes sowie die durchgängige hymnenartige Strophenbildung mit gereimten Versen sind Kunstmittel, die ebenfalls nicht unter das erwähnte Jahrhundert hinausreichen. Die ganze Szene macht den Eindruck, als ob sie möglichst gereinigt wäre von allen entstellenden Zutaten.

Auch der dritte uns überlieferte Text, der jetzt in Wien aufbewahrt wird, mag einige Worte der Beachtung finden. In Hexametern geschrieben, charakterisiert er sich als eine stark mit gelehrten astrologischen Reminiszensen durchsetzte Arbeit. Form und Inhalt wetteifern in steifer Künstelei. Sogar die Namen der Könige sind in künstliche Beziehung gebracht zu ihren Gaben: Aureolus, Thureolus, Myrrheolus. Ihre Reden wechseln mit peinlichster Genauigkeit. Das Überraschendste aber ist, daß der Stern redend auftritt. Dies gibt uns einen Fingerzeig für die technische Darstellung des Ganzen. Der sprechende stella war der Sternträger. Wir haben hier das Urbild für die volkstümlichen Spiele, bei denen der Stern vorangetragen wurde, an einer Stange befestigt. Die Könige folgen dem Träger. Anz [24] meint, daß die Worte des Sterns,

„die wohl nichts anderes als eine Inhaltsangabe darstellen sollen", nicht dem Spiele zuzurechnen sind. Doch ersehe ich keinen Grund zu dieser Annahme, die durch die letzten Hexameter des Spiels: „Stellam sectemur — Praecedit nos — Comitemur" nur widerlegt wird. Hier endlich finden wir die Sternfeier in der ausgebildetsten Form. Alles dreht sich nur um den Stern. Mir erscheint die Feier als Bruchstück. Da die Oblation erwähnt wird, muß sie auch noch nachfolgen. Es wäre sinnlos, anzunehmen, daß die Könige mit ihren Gaben die Prozession ausführten, ohne an die Oblatien zu denken. Das Ganze ist also ein etwas breit ausgesponnener, unvollendet gebliebener, gekünstelter Triolog aus späterer Zeit. Die Handschrift entstammt dem 14. Jahrhundert. Ich glaube nicht, daß das Spiel in ältere Zeit hineinreicht. Natürlich wurde es kaum mehr in der Kirche gespielt.

b) Das officium magorum.

Es ist eigenartig, wie sich die Entwicklung unserer Spiele vollzieht. Wie in einem immer wiederkehrenden großen Regenerationsprozeß entsteht das Neue stets aus dem entsprechend veränderten Alten. Die neuen Glieder wachsen unmerklich und doch organisch aus den alten heraus. Wir sahen, wie die Grabes- zur Krippenszene geworden war. Jetzt geht es wieder einen Schritt vorwärts: Die Krippenszene des Hirten- wird zur Krippenszene des Magierspiels. Wie jene mit einem Schlage das dramatisch einwandfreie jüngere Hirtenspiel erzeugte, so bewirkt diese ein lebendiges, prächtiges officium magorum, den Grundstein für die beginnende freie dichterische Entfaltung unserer Spiele.

Die Krippenszene, von der sich in dem Übergangsstadium des Limoger Stellaoffizes wenigstens die Requisiten Krippe und Kind erkennen ließen, tritt jetzt vollkommen in die Erscheinung. Das ist das wesentlichste Merkmal des Magieroffizes.

Leider haben wir wieder Schwierigkeiten mit den Zeugnissen. Sie stammen sämtlich aus Rouen. Von großem Wert würde uns natürlich die älteste der überkommenen Handschriften der Magierspiele sein. Doch läßt sich diese schwerlich ermitteln. Soweit ich es festzustellen vermochte, gibt es drei Rouener Magierspiele. Sie zeichnen sich nur durch ganz geringfügige Varianten aus, von denen

die meisten das Szenar betreffen. Der Text bleibt — einige Einschiebsel ausgenommen — fast ganz unverändert.

Wir haben in der Bibliothek zu Rouen die Handschriften Y 110 (14. Jahrh.) und Y 108 (15. Jahrh.), dieselben Handschriften, welche auch unsere Rouener Hirtenoffizien enthalten. Dazu kommt noch eine Handschrift des 13. Jahrhunderts, welche die Nationalbibliothek zu Paris aufbewahrt (B 4).

Besonderes Interesse bietet Prévosts Magieroffiz, des Herausgebers von Johanns von Avranches Liber de officiis. Prévost glaubt nämlich, das Offiz, welches er aus zwei „alten Handschriften" zusammengestellt hat, in die Zeit Johanns setzen zu können. Aber bei näherem Zusehen entdecken wir, daß seine Quellen in viel späteren Manuskripten zu suchen sind. Zur Grundlage hat er augenscheinlich das Rouener Manuskript Y 110 verwandt, welches Du Meril [25] abdruckt. Dieses ist kombiniert mit dem Manuskript Y 108, was man durch Vergleichung mit Prévosts Randbemerkungen ermitteln kann. So ist also Prévosts Abdruck eine Kontamination zweier Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts. Nun haben wir schon auf die Primitivität der Rouener Spiele und im Gegensatz dazu auf die auffällige Jugend der Handschriften hingewiesen (Anm.: Zeugnisse Nr. 7). Wir haben dort ausgesprochen, daß man diese Spiele um zwei oder drei Jahrhunderte früher ansetzen muß. Ist das richtig, so wäre auch Prévosts Beleg als in die Zeit Johanns fallend anzusehen [26].

Legen wir also das Y 110 bezeichnete Manuskript unserer Betrachtung zugrunde. Es lautet nach Gasté [27] folgendermaßen:

„Die Epiphania, tertia cantata, tres (clerici) de majori sede, more Regum induti, et debent esse scripti in tabula ex tribus partibus ante altare conveniant cum suis famulis, portantibus Regum oblationes indutis tunicis et amictis et debent esse de secunda sede, scripti in tabula ad placitum scriptoris.

Ex tribus regibus medius, ab oriente veniens, stellam cum baculo ostendens, dicat alte:

Stella fulgore nimio rutilat,

Secundus rex a dextra parte respondeat:

Quae regem regum natum demonstrat.

Tertius rex a sinistra parte dicat:

Quem venturum olim prophetiae signaverant.

Tunc Magi ante altare sese osculentur et simul cantent:

Eamus ergo et inquiramus eum, offerentes ei munera: aurum, thus et myrrham.

Hoc finito cantor incipiat:

Magi veniunt [ab Oriente Jerosolymam quaerentes et dicentes: Ubi est, qui natus est? Cujus stellam vidimus et venimus adorare Dominum].

Et moveat processio. (Cantetur)[28] Versus:

Cum natus [esset Jesus in Bethlehem Judae, in diebus Herodis regis, ecce, Magi ab Oriente venerunt Jerosolymam dicentes: Ubi est, qui natus est rex? Cujus stellam vidimus, et venimus adorare Dominum].

Sequatur aliud responsorium, si necesse fuerit:

Interrogabat Magos [dicens ipsis: Quodnam vidistis signum de rege genito? Dicite mihi. Et dicerunt illi Magi: Stella eius nata est magna et illuxit super stellas coeli].

Processio in navi ecclesiae constituta, stationem faciat. Dum autem processio navem ecclesiae intrare coeperit, corona ante crucem pendens in modum stellae accendatur, et Magi, stellam ostendentes ad imaginem sanctae Mariae super altare crucis prius positam, cantantes pergant:

Ecce stella in Oriente [praevisa, iterum praecedit nos lucida. Haec inquam, stella natum demonstrat, de quo Balaam cecinerat dicens: Oritur stella ex Jakob et exsurget homo de Israel, et confringet omnes duces alienigenarum, et erit omnis terra possessio ejus].

Hoc finito, duo de majori sede cum dalmaticis, ex utraque partis altaris stantes, suaviter respondeant:

Qui sunt hii, qui stella [duce], nos adeuntes, inaudita ferent?

Magi respondeant:

Nos sumus, quos cernitis [reges Tharsis et Arabum et Saba, dona ferentes Christo, regi nato, Domino, quem stella deducente, adorare venimus].

Tunc duo dalmaticati aperientes cortinam, dicant:

Ecce puer adest, [quem quaeritis. Jam properate adorare, quia ipse est redemptio mundi].

Tunc procidentes Reges ad terram, simul salutent Puerum, ita dicentes:

Salve princeps saeculorum.

Tunc unus a suo famulo aurum accipiat et dicat:

Suscipe, rex, aurum!

Et offerat.

Secundus ita dicat et offerat:

Tolle thus, tu vere Deus!

Tertius ita dicat et offerat:

Myrrham signum sepulturae.

Interim fiant oblationes a Clero et populo, et dividatur oblatio praedictis duobus canonicis. Tunc Magis orantibus et quasi sompno sopitis, quidam puer, alba indutus quasi Angelus illis ante altare dicat:

Impleta sunt omnia, quae propheticae [dicta sunt, ite obviam remeantes aliam, ne delatores tanti regis puniendi eritis]. Cantor incipiat ad introitum chori:

Tria sunt munera [pretiosa quae obtulerunt magi Domino, in die illa, et habent in se divina mysteria. In auro ut ostendatur regis potentia, in thure sacerdotem magnum condisera et in myrrha dominicam sepulturam].

Versus:

Salutis nostrae auctorem magi venerati sunt in cunabilis et de thesauris suis mysticas ei munerum species obtulerunt.

Ad missam tres reges chorum regant."

Der Schluß iſt nach Y 108 (15. Jahrh.) anders:

Ich führe ihn an:

. . . „et quasi sompno sopitis. Quidam puer alba indutus et amictu super caput quasi angelus in pulpito illis dicat hanc antiphonam: Impleta sunt etc.

Hoc finito, Reges recedant per alam ecclesiae ante fontes, et intrent chorum per ostium sinistrum, et processio intret chorum sicut consuetum est in dominicis cantore incipiente ad introitum chori.

Responsorium:

Tria sunt munera etc.

Versus: 'Salutis nostrae' etc., si necesse fuerit."

Früh um 9 Uhr (tertia cantata) am Epiphanientage geht die Feier vor sich. Drei Kleriker von besonderem Klosterrange (debent esse scripti in tabula) und als Könige charakterisiert, treffen vor dem Altar zusammen. Nur nennt man sie nicht reges, sondern magi. Die Handschrift 904 verrät uns, daß sie mit cappis und coronis geschmückt sind; den Krönungsmantel ersetzte die übliche dalmatica. Sie tragen außerdem Stäbe in den Händen, mit denen sie auf den Stern zeigen. Sie kommen, begleitet von ihrem Gefolge, ebenfalls bestimmte Kleriker, die zu dieser Ehre ausersehen waren (debent esse de secunda sede), aus drei verschiedenen Richtungen (regibus). Des Chors müssen wir hinzufügen; denn alles deutet darauf hin, daß die feierliche Prozession vom Chorraum ausging. Wir erfahren aus der Bemerkung 'ab oriente veniens' — in Compiègne heißt es von einer anderen Richtung 'ab australi parte' —, daß die Himmelsgegenden gemeint sind. Das Gefolge trägt in schalenartigen Gefäßen [29] die für das Jesuskind bestimmten Gaben: Gold, Weihrauch und Myrrhe.

Der mittlere magus, der vom Orient, aus der hinteren Mitte des Chorraums, kommt, ist hinter dem Altar (primus stans retro altare nach B 4) angelangt und zeigt mit seinem Stabe auf einen Stern, indem er sagt: „Stella fulgore" usw. In ähnlicher Weise begrüßen die anderen zwei, rechts und links mit ihrem Gefolge vorm Altar stehenbleibend, den Stern. Dann treten sie vor den Altar und geben sich den Friedenskuß, worauf die Sternprozession beginnt. Sie begleitet der Chor mit Antiphonen, deren Dauer genau mit dem Wege übereinstimmt.

Die unklaren szenischen Angaben haben nun zu Mißverständnissen geführt. Sie sind vor allem daran schuld, daß man sich den Gang der Prozession nicht recht vergegenwärtigen kann.

Der Stern wird zweimal erwähnt. Erst in dem 'stella fulgore' und dann in dem uns schon bekannten 'ecce stella in oriente praevisa, iterum praecedit nos lucida'. Dazwischen liegt eine Prozession (et moveat processio). Die erste Bemerkung bezieht sich ebenso wie die zweite auf einen gegenständlichen Stern, weil der erste Magier mit dem Stab auf ihn zeigen soll, wie ausdrücklich gefordert wird. Folglich kann das 'stella fulgore' nicht wie in der

Erinnerung an das Erlebnis im Orient gesprochen werden: „Es leuchtet ein Stern", sondern: „Der Stern leuchtet mit höchstem Glanze." Also müßten wir, da doch die Prozession nach der Begrüßung 'stella fulgore' weiter vor sich geht, noch einen zweiten Stern voraussetzen, auf welchen das 'ecce stella' paßt.

Zur Lösung dieser Unklarheit nimmt Anz [30] eine Prozession „von außerordentlicher Ausdehnung" an. Er meint, diese hätte durch das Schiff der Kirche stattgefunden. Beim Verlassen des Chorraums wäre den Magiern natürlich auch der über den Altar aufgehängte Stern aus dem Gesichtsfeld geschwunden. Erst bei der zweiten Annäherung an den Altar, also nach Vollendung der Prozession durch die Kirche, hätten diese den Stern wieder erblickt. Daher das 'iterum'.

Aber der Altar wurde gar nicht wieder erreicht, sondern ein anderer war die zweite Station der Prozession. Das betont auch Anz ganz richtig, widerspricht sich also mit dem zweimaligen Erreichen des ersten Altars selbst. Der Vorgang spielt sich so ab:

Die Magier treffen sich am Hochaltar E (s. die Zeichnung S. 26). Über diesem hängt der erste Stern, wohl ebenso wie der zweite eine 'corona ad modum stellae'. Alle drei begrüßen ihn. Während sie den Chor B durchschreiten, singen die Kleriker 'En magi veniunt' und je nach Bedürfnis (si necesse fuerit) noch einen anderen Gesang, bis das Schiff der Kirche erreicht ist. Es ist einleuchtend, daß der Stern am Hauptaltar aus dem Gesichtskreis der Magier schwindet, sobald die Prozession beginnt. Allein mit dem Augenblick, wo die Magier das Querschiff C erreichen, flammt am Kreuzaltar ein neuer Stern auf. Ich übersetze: Während nun die Prozession das Schiff der Kirche zu betreten sich anschickt, wird ein vor dem Kreuzaltar (ante crucem) hängender Kronenleuchter, der wie ein Stern aussieht, angezündet. Die Magier zeigen auf ihn mit ihren Stäben und schreiten zu dem Bildnis der heiligen Maria, das man vorher auf den Kreuzaltar gestellt hat (super altare crucis positam) [31], indem sie singen: „Ecce stella . ." usw. Also die Magier sehen den Stern wieder beim Betreten des Querschiffs C bis zum Kreuzaltar. Natürlich ist es ein anderer, aber damit war dem 'iterum' Genüge getan.

Das Vorhandensein zweier Sterne war aber vielleicht nur in

Rouen die technische Bedingung, um das doppelte Erscheinen des Sterns sinnfällig zu machen. Wir fanden bereits einen beweglichen Stern. Damit war das 'iterum' auch erfüllt, und gleichzeitig kam man dem biblischen Bericht nach, der ja auch nur einen Stern voraussetzte. In Limoges hing er an einem Faden und bewegte sich vor den Magiern her, ebenso war es in Benoît-sur-Loire [32]. Da haben wir uns also den Vorgang so zu versinnlichen, daß ein Faden Haupt- und Kreuzaltar verband. Der an diesem hängende Stern wurde nach der Magierbegrüßung auf den Kreuzaltar zu bewegt, doch so, daß er hinter den Magiern zurückblieb, als diese den Chor durchschritten. Erst mit Betreten des Querschiffs sahen sie ihn von neuem und gingen ihm nach, bis er über der Krippe stehenblieb.

Wir kommen zur Krippenszene. In gleicher Weise wie beim Hirtenspiel steht das praesepe mit Hebammen da. Marias Bild steht nicht mehr neben, sondern auf dem Altar. Es erfolgt die Frage der Obstretices und die Aufklärung der Magier vom Zweck ihrer Reise. Genau wie bei den Hirten ziehen die Hebammen die cortina fort. Ebenso erfolgt die Begrüßung des Kindes. Der erste Magier empfängt von seinem Diener das Gold und legt es auf dem Altar nieder. Das gleiche tun die beiden anderen. Also die Oblation in der uns bekannten Form. Nach den Magiern opfern Klerus und Volk. Die Magier aber sind wieder von jenem stummen, anbetenden Versunkensein (magis orantibus et quasi sompno sopitis) umfangen, das wir schon gewürdigt haben. Hier gibt allerdings wenigstens für das 'quasi sompno sopitis' die Matthäuserzählung die Anregung. Es ist der Engel des Evangeliums, der den Schlafenden die Warnung vor Herodes zuruft. Die Gewarnten ziehen auf einem anderen Weg — das geht aus dem 'ite obviam remeantes aliam' hervor — durch das Querschiff der Kirche ab, bis sie wieder von außen durch die linke Tür des Chors eintreten. Der Kantor stimmt das 'Tria sunt munera' an, die Messe beginnt, die Könige singen mit im Chor, das Spiel ist zu Ende.

Wir sehen, die Entwicklung hat einen tüchtigen Schritt vorwärts getan. Vor uns liegt ein planmäßig angelegtes, in sich abgeschlossenes, wohlverständliches, sogar mit gewissen szenischen Feinheiten versehenes Spiel. Was in Limoges andeutungsweise hervorschimmerte,

hier ist es erfüllt. Man lehnt sich an die Weihnachtsszenerie an und damit an das Evangelium.

Mit der größeren Ausdehnung, welche die Prozession gewann, wurde das Spiel naturgemäß umfangreicher durch die Gesänge, die sämtlich aus den Nokturnen des Epiphanientages genommen wurden, ein Beweis dafür, daß die Feier früher an den Nokturnen stattfand. Aber jetzt fand sie nach der Terz, also am Vormittag statt, wenn das nicht eine Eigentümlichkeit Rouens zu sein scheint[33]. Sonst gibt das 'Te deum laudamus', welches vielen solchen Spielen vorangeht, diese nach der Matutin an.

Der textliche Bestand ist wesentlich vergrößert. Er hat jetzt die Form erhalten, die allen Magierspielen angehört, auch den kompilatorischen. Er ist typisch. Da er grundlegend ist, stelle ich ihn nochmals übersichtlich zusammen.

Magi I: Stella fulgore nimio rutilat.
II: Quae regem regum natum monstrat.
III: Quem venturum olim prophetia signaverat.
simul: Eamus ergo et inquiramus eum, offerentes ei munera: aurum, thus et myrrham.
Cantor: En magi veniunt et regem regum natum stella duce requirunt.
Magi: Ecce stella in oriente praevisa, iterum praecedit nos lucida.
Obstetrices: Qui sunt hi, qui stella duce nos adeunt inaudita ferentes?
Magi: Nos sumus, quos cernitis, reges Tharsis et Arabum et Saba, dona ferentes Christo regi nato Domino, quem stella deducente adorare venimus.
Obstetrices: Ecce puer adest, quem quaeritis. Jam properate, adorate, quia ipse est redemptio mundi.
Magi: Salve princeps saeculorum.
I: Suscipe, rex, aurum!
II: Tolle thus, tu vere Deus!
III: Myrrham signum sepulturae.
Angelus: Impleta sunt omnia, quae prophetice dicta sunt.

Dieser Text steht in sämtlichen anderen Magierspielen, mit Ausnahme der schon besprochenen Sternfeiern. Durch das Hinzutreten der neuen Krippenszene ist er viergliedrig geworden:

1. Sternszene, V. 1—7.
2. Krippenszene, V. 8—20.
3. Oblationsszene, V. 21—24.
4. Antiphon, V. 25.

Die Sternszene hat am meisten gewonnen. Das 'Eâmus ergo' kennen wir schon; ebenso das 'Ecce stella'. Es ist zweiter Sterngruß geworden, obwohl es in Besançon erster war. Die Erweiterung durch diesen Sterngruß geschah, um das doppelte Erscheinen des Sterns zu motivieren. Mit dem 'Ecce stella' war nur seine Stellung über dem praesepe betont, daß er gewandert war, noch nicht, das holte man nach, indem man ein paar einleitende Worte auf den Stern vor seinem Vorangehen vor den Magiern dichtete, dreifach natürlich der Magier wegen. Das war das 'Stella fulgore'. Somit war dieses zum ersten, das 'Ecce stella' dagegen zum zweiten Sterngruß geworden. Textlich wie inhaltlich ist der neue erste Sterngruß nicht bloß der Laudesantiphon 'Stella ista sicut flamma' entnommen [34], sondern vor allem dem 'Ecce stella in Oriente' selber, wohl der beste Beweis, daß letzteres für die Bildung des Zusatzes ausschlaggebend war. Jetzt war die Sternszene so groß geworden, daß man den Hymnus 'O quam dignis' entbehren konnte. Er fiel also weg.

Unser Interesse wendet sich vor allem auf den neuen Bestandteil, die Krippenszene. Schneiden wir sie aus, so bleibt alles völlig intakt. Man sieht, sie ist ohne Schaden des Ganzen in natürlicher Weise eingeschoben. Ich habe nun bereits auf die Frage hingewiesen: Wie kommt das Magierspiel zu der Krippenszene, die ein ureigener Bestandteil des Hirtenspiels ist? Die Magiererzählung, die uns allein Matthäus und die Apokryphen überliefern, kennt keine Obstetrices, keine Krippe, keinen Engel an derselben. Es bleibt also gar kein Zweifel, die Krippenszene ist dem jüngeren Hirtenspiel entnommen. Auch die ganze Anbetung ist weihnachtlich, aber nicht dem Epiphanienfest entsprechend gedacht. Selbstverständlich ist die Krippenszene nach ihrem Bau erst entnommen worden, als sie ihre vollste Ausbildung besaß. Das war

im 11. Jahrhundert. Damit wäre unser Schluß übrigens gerechtfertigt, der die Oblationsfeier ohne Krippenszene vor diese Zeit verlegt.

Natürlich ganz so ohne assoziative Verknüpfung waren Krippen- und Magiervorstellungen keineswegs. Es war z. B. lange Zeit christliche Streitfrage, ob sich die Anbetung der Magier an der Krippe vollzog oder nicht. Matth. 2, 16 heißt es: „A bimatu et infra, secundum tempus, quod exquisierat a magis." Danach kann man schließen, daß die Magier viel später kamen, als die Ereignisse der Geburtsnacht stattfanden. Die Kirche hat keine einheitliche Meinung darüber. Es gab vielmehr zwei Ansichten. Die einen behaupteten, die Magier wären schon zwei Jahre lang gewandert seit dem Erscheinen des Sterns, so daß sie am 13. Tage nach Christi Geburt an der Krippe ankamen, die anderen, daß sie erst zwei Jahre nach Bethlehem das Kind sahen. Die erstere Anschauung aber siegte. So kam es, daß man die Krippe mit Umgebung beibehielt, was bei einem zweijährigen Kind wohl kaum noch möglich gewesen wäre, ignorierte also Matth. 2, 11: „Et intrantes domum invenerunt puerum", der deutlich nicht auf einen Stall mit Krippe hinweist. Dementsprechend gab es auch zwei Auffassungen über den Augenblick, in welchem die Magier das Kind trafen. Die einen sagten, das Kind hätten die Magier in der Wiege angebetet, die anderen, es sei in den Armen seiner Mutter verehrt worden. Die kirchliche Kunst war sich immer klar. Das Kind wurde stets in den Armen Marias dargestellt [35].

Wie verhalten sich nun unsere Spiele zu diesen Vorstellungen? Da sie die Krippenszene aus dem Hirtenspiel übernehmen, ist es klar. Das Kind wird immer in der Wiege dargestellt, Maria daneben. So müssen wir die sonderbare Tatsache konstatieren, daß der Festtext des Epiphanientages mit der Magiererzählung nach Matth. 2 in wesentlichen Punkten unberücksichtigt bleibt und durch Vermittlung des Hirtenspiels der Lukastext bevorzugt wird.

Die Krippenszene ist anscheinend aus denselben Gründen aus dem Hirtenspiel aufgenommen worden, die dieses zur Aufnahme der Quem-quaeritis-Szene trieben. Es fehlte das dramatische Leben. Mit dem Dialog von Magiern und Obstetrices kam es in das Spiel. Die technische Notwendigkeit war damit bestimmend. Natürlich

rechnete man auch hier mit der großen Wirkung, welche das Zeigen des Kindes im Gefolge hatte. Man wollte Spannung erzeugen und sie dann lösen. Der Gemeinde sollte das Unfaßbare, daß ein Kind von Königen verehrt wurde, wie mit Hammerschlägen ins Gedächtnis gehämmert werden. „Wer sind die, die unter Führung eines Sterns uns so unerhörte Kunde bringen?" fragen die Hebammen.

Freilich war an der Aufnahme der Krippenszene auch hier die Vulgata schuld. Hätte sie irgendeine dialogische Anregung aufgezeigt, so wäre diese sicher ausgesponnen worden. Aber wieder sind nur die Ankömmlinge die Träger der Handlung, die heilige Familie ist passiv. So griff man zu der fremden Szene, diese paßte - letzten Endes ist ja Hirten- und Magierverehrung dasselbe [36] —, gefiel auch wohl und siegte deshalb.

Es ist von ganz besonderem Reiz, die Arbeit des Kompilators beim Bau der Epiphanienkrippenszene zu beobachten. Seine Vorlage hatte das 'Quem quaeritis pastores'. Hier kennen die Hebammen die vertraute Erscheinung der Hirten. Mit den fremden Gestalten der Magier wissen sie nichts anzufangen. Wer sind sie? heißt jetzt die geheimnisvoll-erstaunte Frage. Nicht einmal direkt, sondern flüsternd (suaviter) oder noch raffinierter (submissa voce inter se) erfolgt sie [37]. So ist das 'Reges Tharsis' in der Antwort unterstrichen und zugleich das Ungewöhnliche der Erscheinung mit instinktiv dramatischem Gefühl herausgeholt. Aber dabei retten, was zu retten ist, hieß es für den Bearbeiter. Er kann sich doch nicht überwinden, die Hirtenantwort 'Salvatorem Christum Dominum infanten [natum]' zu unterdrücken. Er bildet nach: „. . . reges Tharsis et Arabum et Saba, dona ferentes Christo regi nato Domino, quem stella" usw. Es ist zwar eine kleine logische Unüberlegtheit, denn die Magier kennen von dem Jesuskind weiter nichts wie die königliche Abstammung und seinen Stern; aber die Parallelität hat es dem Kompilator angetan. Deshalb läßt er auch bestehen 'Ecce puer adest'. Das war ja wieder die richtige Heilstatsache, für Hirten wie Magier gleichbedeutend. Und dann schiebt er das beliebte 'Quem quaeritis' noch an. Das durfte erst recht nicht fehlen. Es beweist wohl am deutlichsten, wie stark die Anlehnung war. Die Worte selbst sind zusammengestellt nach Responsorientexten und Wendungen, die sonst häufig vorkamen (adorare

venimus, redemptio mundi, dona ferentes). Zweifellos ist diese ganze Epiphanienkrippenszene mit dramatischem Instinkt und einem gewissen psychologischen Scharfsinn geschaffen.

Über die Oblationsszene ist nicht viel zu sagen. Sie wird wie in Besançon von den Magi vollzogen. Auffällig ist nur ihre Verbindung mit der Laienoblation. Nur noch im Rouener Spiel des 13. Jahrhunderts finden wir diese; in den anderen Spielen wird sie nicht erwähnt. Sicher läßt sich aber leider nichts erschließen, da die Szenare öfters fehlen. Wir irren wohl nicht, wenn wir annehmen, daß die Laienoblationen im allgemeinen Lokalerscheinungen waren. Für den Schluß ist unsere Antiphon 'Impleta sunt' gerettet. Sie singt der Weihnachtsengel nach dem Vorbild der Hirtenfeier.

Wie der Bau, so ist auch das Szenar komplizierter geworden. Es hat sich, soweit es möglich war, nach dem Matthäustext gerichtet. Die Magier kommen nicht mehr zusammen, sondern aus drei Richtungen. In gleicher Weise gehen sie ab. Sie sind auch nicht allein, sondern haben Gefolge, was ihr Rang als Könige verlangte. Wirklich gut und vulgatatreu ist das Abziehen motiviert, wobei sogar der Schlaf der Magier dargestellt wird. Am Altar küssen sie sich. Das war eine alte Gepflogenheit, die der Bischof an hohen Festtagen mit den ihm am nächsten stehenden Klerikern übte. Sie macht die Szene wirkungsvoller. Wieweit die Hirtenvorstellung mit ihrem Einfluß noch wirkte, sehen wir an der Beigabe der Hirtenstäbe, die jetzt immer die Könige mit sich führen.

Die Entstehungszeit des Offizes weist wieder auf das 11. Jahrhundert, wo es voll ausgebildet ist. Wir müssen zu diesem Zweck auch die mit dem Herodesmotiv verknüpften Magierspiele herbeiziehen, welche die Handlung unseres officium magorum in derselben typischen Weise besitzen, wie wir sie festgestellt haben. Und die entstammen alle dem 11. Jahrhundert! Es sind Compiègne, Nevers (B 7), Bilsen, Freising, Einsiedeln. Wie wir uns zu dem Alter der Rouener Spiele zu verhalten haben, ist genugsam erörtert worden.

Ziehen wir das Ergebnis. Es läßt sich in vier Sätze fassen:

1. Die Grundlage des reinen Magierspiels ist das officium stellae. Es ist dem Hirtenspiel der älteren Fassung nach-

gebildet und besteht aus drei Gliedern: der Sternszene, der Oblationsszene und einer Schlußantiphon.
2. Es ist vielleicht schon im 10. Jahrhundert entstanden.
3. Als die Krippenszene des Hirtenspiels der jüngeren Fassung ausgebildet war, wurde sie in eine Epiphanienkrippenszene verwandelt und vor die Oblationsszene gesetzt. Damit entstand aus dem dreigliedrigen officium stellae das viergliedrige officium magorum.
4. Wir müssen es ins 11. Jahrhundert setzen.

2. Das Herodesspiel.

Die Züge mehren sich allmählich, die sich an das Epiphanienmotiv angliedern. Vor allem kommt die Person des Herodes hinzu, welche herauszuheben der Stoff der Jugendgeschichte des Herrn geradezu aufforderte. Mit ihr ist der Anfang eines beträchtlichen Fortschrittes gegeben, der vor allen Dingen große szenische Veränderungen mit sich bringt. Gleichzeitig wird mit der Gestalt der dramatische Konfliktsstoff geschaffen, das böse Prinzip. In seiner Gegenüberstellung zum Guten liegen die ersten wirklichen Gegensätze, die echtes dramatisches Leben und Interesse verbürgen. Die Hirten- und Magierszenen sind mit Worten unterlegte, szenische Vorgänge, nichts weiter. Alles entwickelt sich wie in einer knappen Erzählung; Ruhe und nur gering erregende Momente charakterisieren das Ganze. Wir können im Hinblick auf die letzteren von einer dramatischen Spannung reden, welche z. B. in der Krippenszene erzeugt wurde. Aber die war in ihrer mehr mystisch-dogmatischen Natur nicht menschlich genug, um wirklich tief zu erschüttern. Ihre Ursachen lagen nicht wie bei jeder echt dramatischen Spannung im Kampf der Gegensätze, sondern in einer neugierig erregten Stimmung. Deshalb war die Lösung der Spannung auch nur ein religiöser Schauer vor dem Unfaßbaren, nicht jene tiefe, die Seele zermürbende Erschütterung, welche Konfliktsstoffe in sich tragen.

Mit dem Augenblick, wo Herodes auf die Bühne kam, gab es einen Kampf. Und obwohl dieser längst jedem Christen bis ins einzelnste bekannt war, so ergriff er doch immer wieder von neuem. Es spalten sich zwei Parteien, zwei feindliche Gewalten, die in ihrer

Kontrastwirkung — auf der einen Seite der grausame, irdische, machtstrotzende Herrscher, auf der anderen das milde, in dürftigster Armut schlummernde Jesuskind — doppelt stark sind. Natürlich war es im Anfang nur ein dumpfes Gefühl, welches die Wirkung des Stoffes mehr ahnte als bewußt empfand. Aber in sehr kurzer Zeit schon sehen wir in den dramatischen Erweiterungen die Bearbeiter der Spiele den dankbaren Stoff restlos ausschöpfen, ein Zeichen dafür, wie schnell man hinter seine Wirkung kam. In der Geschichte des geistlichen Dramas weist das Herodesspiel zum erstenmal den tragischen Konflikt auf, der für jedes Drama Lebensnerv sein muß. Die anderen Spiele, wie das Osterspiel in seinen Anfängen, erzielen ihre starke Wirkung nie durch Konflikte, sondern brauchen bis zu dieser Entwicklung weit mehr Zeit als das Weihnachtsspiel.

Schon Anz[38] weist darauf hin, wie Herodes bereits bei den Kirchenschriftstellern eine gewisse Unruhe in der Schilderung erzeugt. Die rhetorischen Fragen und Ausrufe überstürzen sich, sobald er erscheint. Er war auch ganz nach dem Herzen der mittelalterlichen Menschen. Die paar Merkmale, welche ihm Matthäus mit auf den Weg gibt, genügen, um seine Person interessant zu machen. Mächtig, herrschsüchtig, heuchlerisch, das waren Eigenschaften, die im Mittelalter immer Interesse fanden. Sehr stark mußten sie den mönchischen Bearbeiter der Spiele reizen. Sie waren charakteristisch für die Person des Königs, damit entstand auch für das Spiel ein charakteristischer Mensch. Die Magier waren Typen, Herodes ist der erste Charakter auf der mittelalterlichen Bühne.

Es ist überraschend, wie mit dieser Gestalt die ganze Technik des Dramas vertieft und erweitert wird. War bis dahin zum großen Teil das Mimische herrschend gewesen, so tritt nun das Wort in seine Rechte. Es war ursprünglich mehr oder weniger nur die eigentlich unnötige Erklärung der mimischen Vorgänge gewesen. Jetzt tritt es ganz in den Vordergrund: das Wortdrama entsteht. Damit wächst ganz von selbst das übliche Ausdrucksmittel, der Dialog. Gewiß, wir sahen schon einen Dialog, aber ohne Leben. Die Handelnden sangen ihre Sätze, deren jeder trocken genug entweder einen Entschluß oder eine Beobachtung kundgab. Mochte man auch mit einem gewissen Verständnis die Worte geformt haben,

so blieb doch noch ein weiter Raum für ihre wirklich dramatische Schlagkraft. 'Eamus ergo' sagten die Hirten, 'Ecce puer adest' die Hebammen. Alles geschah feierlich ernst, kaum bewies ein Abglanz auf dem Gesicht, daß die Worte seelische Vorgänge voraussetzten und erzeugen wollten. Unterstützt wurden sie höchstens von einer kräftigen, für unser feineres Empfinden fast übertriebenen Geste. Alles in allem kann man sagen, daß anfänglich ein weit besseres Verständnis für das Szenisch-Technische obwaltete als für den Bau des Textlichen. Jetzt erst bricht sich die Bedeutung des Wortes Bahn, die immer schneller wächst, bis sie endlich bei dem späteren zügellosen Anschwellen der Texte erheblich verflacht.

Mit Herodes kam ferner psychologischer Rhythmus in die Figuren. Die Leidenschaft kam mit ihm selber. Er spricht fast keinen ruhigen Satz, und sehr starke Gesten unterstreichen seine Stimmung. Bei der Zeichnung seiner Gestalt bemerken wir zum erstenmal etwas von jenem sichtlichen Behagen an starken Affekten, jener Freude am Grausamen und Ausmalen von peinigenden Seelenzuständen bis zur äußersten Konsequenz, welche der mittelalterliche Dramatiker immer bevorzugte. An lieblichen Szenen liegt ihm nichts. Deshalb läßt er auch die Krippenszene unangetastet. Die war fest geworden und anscheinend nicht mehr ergiebig, bis ein wirklich poetischer Kopf im volkstümlichen Spiel zeigte, daß doch noch etwas aus ihr zu machen war, indem er das Kindelwiegen erfand. Aber im großen Drama hatte das keine Statt. Die Kathedralkirche wußte nichts von ihm. Es mag in Dorfkirchen gesungen worden sein, wo es ja bald genug verrohte.

Selbst auf die Nebenpersonen färbt das Streben zum Charakterisieren ab. Tat man es schon äußerlich, indem man ihnen nicht nur die üblichen Attribute gab, sondern vor allem eine Maske, so in ihrer Sprache noch viel mehr. Es ist nicht zufällig, wenn z. B. der Armiger in Bilsen ganz aufgeregt mit „Rex, rex, rex" die Ankunft der Weisen ankündet, oder wenn diese in Montpellier ein sonderbares, komisches Kauderwelsch sprechen, worüber die Zuschauer herzhaft lachen müssen.

Aber wie sollten alle diese lebendigen Gestalten, wie sollte vor allem Herodes selbst so gezeichnet werden, wenn die Sprache des Dramas noch in dem Maße von Bibel, Apokryphen und Liturgie

abhängig war wie bis jetzt? Ihre Abhängigkeit hörte sehr bald auf. Die Befreiung der Dramentexte von der Liturgie geht mit dem Auftauchen der Herodesszene vor sich, zwar nicht augenblicklich, doch stetig größer werdend. Jetzt endlich war man so weit, daß man freies dichterisches Schaffen — soweit natürlich die Begabung des einzelnen „Dichters" dazu ausreichte — anerkannte. Jetzt kommen freie Texte, freie Rhythmen auf. Erst mit der Aufgabe textlichen Zwanges konnte also die großartige Entfaltung einsetzen, die besonders auch formal ihre eigenen Wege ging. Man hielt sich nicht immer an die Prosa, sondern wandte mit Erfolg den schon seit dem 10. Jahrhundert gebrauchten Hexameter an, der oft genug dem „Dichter" recht sauer wurde, da er vielfach recht holprig klingt und merklich absticht von den Vergilschen oder Sallustschen Hexametern, welche wir ab und zu eingestreut finden.

Mit dem Vordringen des Wortes darf man nicht annehmen, daß das Mimische und Szenische in den Hintergrund trat. Im Gegenteil, die Mimik wird eher noch kräftiger betont wie vorher. Das mochte in erster Linie dem Laienpublikum zu verdanken sein, das ja die lateinische Sprache nicht kannte und ein willkommenes Ersatzmittel in der Mimik brauchte. Aber die Mimik war nicht mehr unbeholfen, sie wurde freier, abgeschliffener und wuchs vor allem aus dem Gedankengang des Dichters selber heraus. Früher gab die apokryphe oder evangelische Vorlage das mimische Verhalten der Spielenden an, ich denke z. B. an das 'perterriti' der Hirten bei der Engelserscheinung, jetzt läßt der Dichter den zornigen Herodes mit dem Schwert aufstoßen, weil er es für angebracht hält. Man charakterisiert nicht mehr mit so äußerlichen Mitteln seelische Zustände, etwa mit den aus der Liturgie entnommenen jahrhundertealten Stimmschattierungen, wo der Engel 'alta voce', die Hebammen 'suaviter' miteinander sprechen sollten. Jetzt schreit Herodes, tobt wie ein Wahnsinniger, fährt von seinem Sessel auf usw. So erhält selbst die mimische Seite einen tieferen und selbständigen Anstrich. Das Szenische profitiert ebenfalls, und zwar am meisten. Wir werden sehen, wie es sich um den erst allein vorhandenen Herodes bevölkert. Er bildet sehr bald mit seinen Leuten eine Gruppe, eine Station für sich, die namentlich durch den großen königlichen Prunk, den sie zeigte, die Schaulust der Menge anregte. Mit dem

Herodesspiel kommt die Massenszene auf, ohne die das spätere mittelalterliche Schauspiel nicht zu denken ist. Dabei ist ein größerer szenischer Apparat nötig, der wieder die Schaffung eines technischen Leiters des Ganzen zur Folge haben muß. Wir wissen schon, es war der cantor oder der praecentor oder, wie er in Nevers (B 7) heißt, der presul. Er fordert in Nevers die Spieler durch ein dreifaches 'Venite' zur Bereitschaft auf. Auf ihm ruht die Last der Verantwortung, daß alles sich glatt und ohne Störung vollzieht, eine Last, die nicht zu unterschätzen ist, wenn man an den sehr großen Apparat eines mittelalterlichen Spiels der Spätzeit denkt.

Aus alledem ist leicht erkenntlich, wie bei dem Herodesspiel ein tiefer Einschnitt in die Entwicklung des lateinischen Weihnachtsspiels zu machen ist. Vorher eine Periode des Gebundenseins, jetzt eine Zeit freiester Entfaltung des Spiels in textlicher (inhaltlicher) wie formaler Hinsicht. Das Magierspiel schließt die Anfänge ab, das Herodesspiel leitet die neue Spielgattung ein. So nimmt es nicht wunder, wenn jetzt das Herodesspiel beherrschend wird. Äußerlich ist es zwar ins Magierspiel aufgenommen als eine Szene und bleibt auch darin. Aber es überwuchert die anderen Szenen bald immer mehr, so daß die einstigen Hauptszenen zu Nebenszenen werden. Krippenszene wie Oblationsszene erhalten Episodencharakter. Es ist dieselbe Entwicklung, die wir schon einmal erlebten. Wie das Magierspiel das Hirtenspiel erdrückte, so erdrückt das Herodesspiel das Magierspiel.

a) Grundstufe: Das einfache Herodesspiel. Herodes allein.

Unser ältestes Zeugnis ist der ältere Text von Nevers (B 6), der etwa 1060 anzusetzen ist. Daß er wirklich in frühe Zeit fällt, beweist das Fehlen der Personenangaben. Es steht immer versus dafür. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß das Spiel kein ausgebildetes dramatisches war, wie Anz meint. Daß es der Chor alternierend rezitiert ohne mimische Vorgänge, halte ich für ausgeschlossen. Wenn ein Spiel die Herodes- und Krippenszene aufgenommen hat, darf man nicht mehr an bloße Rezitation denken. Da wäre z. B. das 'Ecce puer adest' reiner Unsinn. Es wurde also gespielt. Das Spiel ist eben in jenem Übergangsstadium aufgezeichnet, wo man die Rolleneinteilung noch nicht niederzuschreiben für nötig

hält. Man wußte genau, wer dieſen oder jenen versus zu ſingen hatte. Wie rückſtändig und inkonſequent aber gerade Nevers in ſeinen ſzeniſchen Bezeichnungen war, zeigt die Überſchrift 'Tropus' des zweiten Magierſpiels, das trotzdem die Rollenbezeichnung enthält.

In Nevers ſind nun ein paar auf Herodes bezügliche Tropen eingeſchoben: unſer primitivſtes Herodesſpiel. Man ſchob die Szene vor die Krippenſzene. Die Magier haben beſchloſſen, den Stern aufzuſuchen (Eamus ergo) und ziehen in Prozeſſion weiter. Es folgt, wie üblich, der Prozeſſionsgeſang des Kantors, der die Magier bis zum Präſepe begleitete. Der Geſangstext war immer fließend. In Rouen haben wir die uns bekannte Angabe: „Sequatur aliud responsorium, si necesse fuerit: Interrogabat magos" uſw. Hier ſetzte die Entfaltung ein. Das 'Interrogabat magos' wurde, entſprechend verändert, den Magiern in den Mund gelegt. Es wuchs alſo die Herodesſzene wieder aus ſchon Vorhandenem hervor. Das Spiel ſelbſt wird fünfgliedrig.

1. Sternſzene { I. Sterngruß. / 2. Herodesſzene. / II. Sterngruß.
3. Krippenſzene.
4. Oblationsſzene.
5. Schluß.

Die Sternzſene iſt zerriſſen worden, wie man deutlich ſieht, der Beſtand der anderen Szenen dagegen nicht angetaſtet.

Der Herodeseinſchub zu Nevers ſieht ſo aus:

(Magi)[39] „Vidimus stellam eius in Oriente et aguovimus regem regum esse natum.
(Herodes) Regem, quem quaeritis natum stella, quo signo didicistis? Si illum regnare creditis, dicite nobis.
(Magi) Illum natum esse didicimus in Oriente stella monstrante.
(Herodes) Ite et de puero diligenter investigate, et inventum redeuntes mihi renuntiate.
(Magi) Ecce stella in Oriente praevisa" uſw.

Belegt iſt dieſe Textgeſtalt außer im älteren Nevers auch noch in dem Spiel B 7, welches Young ebenfalls Nevers zuſchreibt. Sie

findet sich sonst nicht mehr, sondern ist in allen anderen Spielen um einen Passus, der sich auf die Oblation bezieht, erweitert. Erst diese Erweiterung gab dem ursprünglichen Herodestext die endgültige, typische Form. Der Zweck der Magier war ja immer die Oblationsvornahme. Die mußte besonders betont werden. So schob man die neue Partie mit den Oblationsworten ein, die wir schon aus dem officium stellae von Limoges und Besançon kennen. Um aber eine sinnvolle Brücke zu schlagen, löste man das 'si illum regnare' los. Der Text lautete nunmehr:

Cantor: En magi veniunt et regem regum natum stella duce requirunt.
Rex: Regem, quem quaeritis, natum esse quo signo didicistis?
Magi: Illum natum esse didicimus in Oriente stella monstrante.
Rex: Si illum regnare creditis, dicite nobis.
Magi: Hunc regnare fatentes cum mysticis muneribus de terra longinqua adorare venimus, trinum deum venerantes: tribus in muneribus:
I. Auro regem,
II. Thure sacerdotem,
III. Myrrha mortalem.
Rex: Ite et de puero diligenter inoestigate et invento redeuntes mihi renuntiate.
Magi: Ecce stella usw.

Schauen wir uns unseren Text zunächst kritisch an. Die Anknüpfung an das 'Regem regum' war einfach und doch glücklich. Sie wird dem 'Magi veniunt' entnommen, das der Kantor anstimmt und der König hört. Das 'En magi veniunt' erlangt also jetzt die Bedeutung einer Mitteilung an den König, ist also nicht mehr ausgesprochen Prozessionsgesang. Das 'Vidimus stellam eius' ist nur im älteren Nevers vorhanden. Bereits im Spiel B 7, das sonst genau dieselbe Textgestalt hat, ist es weggelassen. Es war also eine Eigentümlichkeit von Nevers, eine Antiphon zu besitzen, welche sich wahrscheinlich versehentlich aus der Liturgie eingeschmuggelt hatte. Das 'Regem quem quaeritis' stützt sich auf das Nokturnenresponsorium 'Interrogabat magos', wie ich schon andeutete:

„Interrogabat magos Herodes:
Quod signum vidistis super natum regem?

Stellam magnam fulgentem, cuius splendor illuminat mundum,
et nos cognovimus et venimus adorare Dominum."

Eigentümlicherweise ist das Responsorium dem Protevangelium Jacobi entnommen, wie Anz [40] nachweist, so daß also die Herodesszene auf teilweise apokrypher Grundlage sich aufbaut. Der Jacobustext hat folgende Fassung:

Herod: Quod signum vidistis super natum regem?
Magi: Vidimus stellam magnam fulgentem et cognovimus regem natum esse in Israel et venimus adorare eum.
Herod: Ite et investigate, et invento [redeuntes] mihi renuntiate et ego veniens adorate eum.

Durch Vergleich läßt sich leicht feststellen, daß beide Textrezensionen benutzt worden sind. Der Dichter band sich keineswegs sklavisch an die Worte, sondern versuchte ein freieres Verarbeiten der textlichen Motive. Bezeichnend ist dabei die Beeinflussung des 'Quem quaeritis' aus dem Weihnachtstropus. Ganz freie Erfindung ist der Oblationspassus mit Ausnahme natürlich der Oblationsformel.

Anz kann nun aus der vorliegenden Fassung nicht klug werden. Er hält sie für unlogisch [41].

Ich übersetze möglichst getreu:

Herodes: An welchem Zeichen habt ihr die Geburt des Königs, den ihr sucht, erkannt?
Magier: An einem Stern im Orient, der es uns anzeigte, haben wir die Geburt erkannt.
Herodes: Wenn ihr jenen (tatsächlich) für einen König haltet, so sagt es uns.
Magier: Wir bestätigen, daß er ein König ist. Mit mystischen Gaben sind wir weit hergekommen, ihn anzubeten, dreifach den Gott zu verehren mit dreifachen Gaben: den König mit Geld, den Priester mit Weihrauch, den Menschen mit Myrrhe.

Anz meint nun, die zweite Frage des Herodes sei überflüssig. Er brauche nicht noch einmal nach dem Königtum des Neugeborenen zu fragen, da er ja seine erste Frage schon mit 'Regem quem quaeritis' einleite, somit also von der Königswürde des Jesusknaben unter-

richtet sei. Aber das ist durchaus nicht so unlogisch, wie Anz es hinstellen möchte. Man braucht nur die Frage 'Regem quem quaeritis' ungläubig, höhnisch aufzufassen, um das zweite 'si illum regnare', das dann in bewußter Steigerung die seelische Anteilnahme des zweifelnden Herodes ausdrückt, logisch zu empfinden. Diese Interpretation läßt sich aber aus den szenischen Bemerkungen von Benoît-sur-Loire rechtfertigen, wo Herodes sogar Rex incredulus genannt wird.

In vorstehender Form findet sich der Text in Bilsen, Laon, Straßburg, Nevers (in allen drei Spielen), Montpellier, Compiègne, dem Pariser Fragment, Freising, Orleans und dem in Sizilien entstandenen Spiel (B 18). Das heißt also in sämtlichen Spielen. Es ist der Anzsche Typus II.

Was das Szenische anlangt, so scheint im älteren Nevers keine Prozession der Magier zu Herodes stattgefunden zu haben. Die Magier erklären dem König sofort, nachdem sie ihr 'En magi' gesagt haben, das 'vidimus stellam'. Sie müssen sich also ganz in seiner Nähe befinden [42]. Wir erfahren nach Analogie späterer Spiele, daß Herodes stets auf einem Thron saß. Da wir ihn uns im älteren Nevers ganz in der Nähe des Hauptaltars im hohen Chor zu denken haben, so können wir ihn vielleicht auf dem Stuhl des Bischofs sitzend annehmen, der, vielfach ein mächtiger Steinsitz, in einer Reihe von Kirchen sich am Altar befand [43]. Erst später, als er sich mit Gefolge umgab, als er durch Boten mit den Magiern verkehrte, wird die Entfernung zwischen deren Standort und seinem Sitz größer. Auf diesem Sitz saß er in königlichem Prunk und spielte die Magierszene. Die anderen Szenen gingen darauf in der gleichen Weise vor sich, wie wir sie schon kennen.

b) Das erweiterte Herodesspiel.

In den beiden Neversschen Spielen (B 6 und B 7) bestreitet also Herodes seine Szene allein. In sämtlichen anderen Spielen ist die Herodesszene bereits nicht unbeträchtlich erweitert. Die Erweiterungen knüpfen sich natürlich an die Personen an, mit denen sich Herodes umgibt.

α) Die Boten.

Nach Matthäus kommen die Könige nicht sofort mit Herodes in Berührung. So wurde eine Mittelsperson geschaffen, welche

die Verbindung herstellte: der Nuntius. Es ist die erste Person, die weder der Bibel noch dem apokryphen Stoffkreis entlehnt, frei erfunden ist. Mit dieser „Erfindung" war der erste Schritt getan, das Personal unserer Spiele aus eigener dichterischer Phantasie zu schaffen.

Freilich, völlig neu war die Gestalt keineswegs. Es war der übliche technische Behelf, mit dem schon die Alten den Gang der Handlung vorwärts brachten. Und diesem Zweck dienten die Boten das ganze Mittelalter hindurch. Schon bei unseren Spielen sehen wir zu Beginn die einzelnen Personengruppen an bestimmten Plätzen versammelt. Der Bote trug nun gewissermaßen die Handlung von einer Gruppe zur anderen. Auf diese einfache Weise löste man das Problem, das Nebeneinander der szenischen Vorgänge folgerichtig in Beziehung zu setzen. Die Botenrolle brachte allerdings eine starke Beweglichkeit auf die Szene, die für uns — wir werden sehen, wie fast jeder Entschluß des Herodes durch Boten übermittelt wird — in Verbindung mit dem absichtlichen Dehnen der Handlung fast einförmig wirkt, was aber dem mittelalterlichen Menschen wenig verschlug.

Zunächst war es ein Bote, der den Verkehr mit Herodes und den Magiern vermittelte. Später treten gleichzeitig mit dessen Einführung noch andere Boten auf, die symmistae. Dem Namen nach (συμ-μυσης) sind sie ursprünglich Zeichendeuter, Miteingeweihte einer Geheimlehre. Im Tropus von Nevers haben sie die Pflichten der scribae, der „Schriftgelehrten" zu erfüllen, nämlich in den Büchern sich über die Geburt Christi zu unterrichten. Da Nevers sehr altertümliche Formen bewahrt, darf man die Gleichung semistae = scribae nicht außer acht lassen. In anderen Spielen ist allerdings die Scheidung vollkommen. Die symmistae sitzen in unmittelbarer Nähe des Königs, in Benoît als jugendliche Gestalten (in habite juvenili) gezeichnet. Ihre verschiedenen Namen, nuntii in Compiègne, symmistae in Straßburg, Laon und Orleans, discipuli in Bilsen, milites in Freising, beweisen, daß man sich über ihren wirklichen Zweck noch nicht ganz klar war, wenn sie auch immer nur Botendienste zu verrichten hatten.

Aus dieser Botengruppe sondert sich wieder eine Einzelperson heraus, der armiger des Königs. Er besitzt schon ein individuelles

Gepräge. Er ist der Vertraute des Königs, der ihm den Rat gibt, die Kinder in Bethlehem mit dem Schwert zu töten, und der damit die dramatische Begründung des Rachelspiels einleitet.

Diese drei Botenrollen, die Einzelrollen wie die Gesamtrolle, tragen nun zur Ausgestaltung des Dialogs wesentlich bei. Sie vermitteln zwischen dem König einerseits und Magiern sowie scribae andererseits. Anz[44] stellt eine dreifache Erweiterung der Botenrolle auf. Die Botenfragen verstehen sich von selbst, indem das 'Regem quem quaeritis' des Königs aufgegriffen und in Frageform gegossen wird. So heißt dann der Passus in Laon:

Nuntius (zu den Magiern): Qui vos, quid quaeritis, vel quo iam tendere vultis?
Magi: Ex Oriente sumus, Hierosolymam tendentes natum regem quaerimus.

Wir merken deutlich die Verarbeitung der uns schon aus Nevers bekannten textlichen Bestandteile aus dem Herodesgespräch.

Wieder anders, aber doch im gleichen Sinn, fragen die Legati in Compiègne und Orleans nach dem Wohin und Woher. Das 'Qui vos' wieder regte zu neuen Einschüben und Umdichtungen an. In Straßburg, Bilsen, Freising, Montpellier und Benoît übernahm der König die Frage des Nuntius:

Rex: Quae sit causa viae, qui vos vel unde venitis, dicite nobis.
Magi: Rex est causa viae, reges sumus ex Arabitis huc venientes.

In Freising und Orleans (Benoît) stehen außerdem die schwungvollen Hexameter:

Nuntius: Quae rerum novitas aut quae vos causa subegit, ignotas temptare vias, quo tenditis ergo? Qui genus unde domo, pacemus huc fertis arma[45]?

Die Antwort ist angepaßt:

Magi: Chaldaei sumus,
Pacem ferimus,
Regem regum quaerimus,
Quem natum esse stella indicat.

Aus diesen Beispielen erhellt das Einsetzen verschiedener Bearbeitungen. Das inhaltliche Bild bleibt sich gleich, wenn auch das formale im einzelnen stark verschieden ist.

Aber nicht genug damit. Der Bote muß auch sein Gespräch mit dem König haben. Er ist es, der als erster die Kunde von der Ankunft der Magier überbringt. Nach dem Anzschen Typus A tut er es mit folgenden Worten:

Nuntius: Assunt nobis, domine, tres viri ignoti ab Oriente venientes, noviter natum quendam regem quaeritantes.
Rex: Ad nos vocentur, ut eorum a nobis sermones audiantur.
Nuntius (zu den Magi): Rex vos vocat, ut quem quaeratis regem et ipse cognoscat.

So spielte man in Straßburg, Bilsen und Orleans. Die anderen Spiele bevorzugten den Anzschen B-Typus. Dieser heißt:

Rex: Ante venire iube, quo possim singula scire,
Qui sint, cur veniant, quo nos rumore requirant.
Nuntius (zu den Magi): Regia vos mandata vocant, non segniter ite.

Aber auch beide Fassungen wurden angewandt, z. B. in Straßburg und Bilsen. Wollte man ein übriges tun, so schob man noch eine Begrüßung des Königs vor, die offensichtlich nach der Begrüßung des Jesusknaben in der Krippe „gedichtet" war.

Nuntius: Salve rex Judaeorum.
Rex: Quid rumores affers etc.

Dann kam das 'assunt nobis'. In Laon, Bilsen und Benoît war die Begrüßung wieder anders.

Das waren die wesentlichen Erweiterungen, welche die Botenrolle durchzumachen hatte. Im kompilatorischen Spiel erreicht sie ihren Höhepunkt. Dort ist sie so ausgestaltet, daß man von einem besonderen Botenspiel sprechen kann. Das klassische Beispiel dafür ist Freising. Es erübrigt sich für mich, den Besonderheiten und Textbeziehungen kritisch nachzugehen. Anz [46] hat das so musterhaft getan, daß ich ihn nur wiederholen müßte.

β) Die scribae.

In Nevers scheinen symmistae und scribae dasselbe zu bedeuten. Es sind die Schriftgelehrten der Lutherübersetzung, welche später mit dem Namen scribae bezeichnet sind, die Theologen der Juden. Der Matthäustext gibt für sie die Grundlage ab. Matth. 2, 4 finden wir: . . . „sciscibatur (Herodes) ab eis: ubi Christus nasceretur.

At illi dixerunt ei: In Bethlehem Judae. Sic enim scriptum est per prophetam: Et tu Bethlehem . . .“

Daraus entſteht folgendes:

Rex: Huc, symmistae mei,
disertos pagina scribas prophetica ad me vocate.
Nuntius (zu den scribae):
Vos legis peribi a rege vocati
cum prophetarum libris properando venite.
Rex: O vos scribae, interrogati
dicite, si quid de hoc puero
scriptum videritis in libris.
Scribae: Vidimus domine in prophetarum lineis
nasci Christum in Bethlehem, civitate David,
propheta sic vaticinante:
Chorus: Bethlehem non es minima
in principibus Juda,
Ex te enim exiet dux
qui regat populum meum Israel.
Ipse enim salvum faciet populum suum
a peccatis eorum.
Rex: Ite et de puero diligenter investigate etc.

Die Szene ſpielt ſich ganz bibliſch ab. Techniſch wirkungsvoll wird das ‘Bethlehem non es minima’ durch den Chor hervorgehoben [47]. Der Text findet ſich in nahezu ſämtlichen Spielen. Es iſt die Erweiterung, welche zur Konſtruktion des Typus III von Anz führte.

γ) Der Schluß des Spiels.

Das Herodesſpiel begnügte ſich nicht damit, eingeengt zu ſein zwiſchen dem erſten Sterngruß und der Krippenſzene. Es umſchloß die letztere und erweiterte ſich zu einer beſonderen Schlußſzene. Bis jetzt ſchloß die alte Antiphon ‘Impleta sunt’, geſungen von einem Engel, das Spiel ab. Ihr Nachſatz „Ite viam remeantes aliam ne delatores tanti regis puniendi“ begegnete uns bereits im Rouener reinem Magierſpiel. Er war durch Matth. 2, 12 veranlaßt, mit welchem Vers ja überhaupt die ganze Magierhandlung abſchloß. Die Verſe 13—15 behandelten die Flucht nach Ägypten, erweckten

also vorläufig kein Interesse. Aber Vers 16 griff die Herodeshandlung wieder auf. Es werden die Ereignisse des Kindermordes geschildert. Obwohl man diese Lektion für den 28. Dezember aufsparte, dem Tage der unschuldigen Kindlein, konnte man es sich doch nicht versagen, vorausgreifend wenigstens den Entschluß des Herodes dem Spiel anzufügen, um ihm so einen gewissen Abschluß und eine Vorahnung der künftigen Ereignisse zu geben.

Die Krippenszene sowie die Oblation ist beendet. Der Engel hat seine Warnung angestimmt, die Magier ziehen ab, da spricht der Nuntius zu Herodes:

„Delusus es domine, Magi viam redierunt aliam."

Das ist der Keim des Rachelspiels, das eigentlich nicht mehr zum Herodesspiel gehört. Wirklich fehlt er auch in verschiedenen Spielen, so in Nevers und Benoît-sur-Loire, vielleicht auch in Le Mans, dessen Text ich nicht erlangen konnte. In allen anderen Spielen steht er. Es läßt sich streiten, ob diese Schlußerweiterung gleichzeitig mit den übrigen Partien des Herodesspiels entstand. Ich möchte es nicht annehmen, da die Behandlung derselben doch zu verschieden ist. In sechs Spielen ist die Erweiterung zu einer kleinen Szene ausgewachsen. Das 'Delusus es' des Boten zog eine Bemerkung des Königs nach sich, der man in Straßburg, Freising, Einsiedeln und Benoît eine dem Sallust nachgebildete Form gegeben hat: „Incendium meum ruina exstinguam." Ja, in Einsiedeln und Freising hat man sie sogar zu einem dreigliedrigen Dialog umgeschaffen, der so lautet:

Rex: Incendium meum ruina exstinguam.

Armiger: Decerne, domino, vindicari iram tuam et stricto mucrone quaerere iube, pueros forte inter occisos occidetur et puer.

Rex: Indolis eximie pueros fac ense perire.

Mit diesen holprigen Hexametern ist endlich jede Unklarheit beseitigt, welche das 'Delusus es' als Schluß doch immerhin offenließ. Der Entschluß des Königs wird klar ausgesprochen, in den Zuschauern die Furcht vor dem Kommenden erweckt. Der Dialog ist vom technischen Standpunkt aus beachtenswert. Nach Matthäus entschließt sich der König aus sich selbst heraus zum Kindermord. Hier wird ihm der Entschluß vom Armiger eingegeben. Der Armiger

ist also der Vertreter des Bösen. Vielleicht haben wir in dieser Person die ersten Anfänge des Teufels zu sehen, der im späteren Drama zu außerordentlicher Beliebtheit gelangte. Wo immer er auch auftritt, hat er den Zweck, böse Gedanken dem Menschen einzuflößen. Für psychologische Vorgänge ist der mittelalterliche Zuschauer nicht geschult. Deshalb arbeitete das Drama mit drastischen Mitteln. In einem späteren Spiel wendet der inwzischen zum Teufel gewordene Armiger sogar den Blasebalg an, um Herodes die schlimmen Gedanken „einzublasen".

Diese Person interessierte stark. Laon setzte an Stelle des Armiger den Sohn des Herodes, Archelaus, der seinem Vater mit großer Geste das Schwert zum Mord überreichte. Es ist das sicher eine Eingebung von Matth. 2, 22: „Audicus autem, quod Archelaus regnaret in Judaea pro Herode, timuit (Joseph) illo ire." Durch Archelaus wird die Szene noch plastischer, ich möchte sagen, intimer. Prächtig ist sie in Benoît ausgebildet. Herodes gebärdet sich wie ein Rasender bei der Kunde der scribae, und nur mit Mühe gelingt es dem Sohn, ihn zu besänftigen.

δ) Zusammenfassung.

Aus diesen Erweiterungen erwächst nun das eigentliche Herodesspiel verblüffend schnell. Was wir bereits in der Einleitung gesagt haben, bestätigt sich: Freiheit in formaler wie szenischer und textlicher Hinsicht, Zurückgehen auf den Matthäustext, also eine gewisse Treue in der Darstellung, Zeichnung von primitiven Charakteren, kurz, ein neues Leben durchflutet das Magierspiel, dessen wichtigster Bestandteil eben das Herodesspiel wird.

Es ist ein frisches, fröhliches Erweitern und Arbeiten an allen Enden. Hatte man früher den Eindruck, als ob einzelne Kathedralen die Spiele ausbildeten und die kleineren Kirchen sie bedingungslos übernahmen, so ist jetzt das gerade Gegenteil zu beobachten. Jeder Ort will seinen Teil dazugeben. So entsteht nicht bloß die große Mannichfaltigkeit in so äußerlichen Dingen, wie z. B. den Namen der Boten und ihrer Zahl[48], sondern vor allem die ungemeine Kompliziertheit der Textgestaltung. Kein Spiel ist dem anderen mehr gleich, was man früher immerhin behaupten konnte. An den Kirchen scheint ein lebhafter Wettbewerb zu entbrennen. Es sind

stets nur ein paar Phrasen und Sätze, hier und da zwischen die alten, eisernen Bestandteile eingeklebt, die man zutut, aber man hatte seine Besonderheit. Die einen Orte liebten die Botenrolle, andere behandelten das Gespräch zwischen Magiern und König besonders gern. Verschiedenheiten gab es immer. Dabei ist aber mit besonderem Nachdruck darauf hinzuweisen, daß man doch nicht zu selbständig vorging. Man scheint immer kontrolliert zu haben, inwieweit und inwiefern die anderen Kirchen ihre Spiele vervollkommneten. So blieben sich die Textpartien im wesentlichen gleich, weil immer wieder ein Nachkorrigieren durch Randbemerkungen und Überschreiben, wie ja die Handschriften deutlich zeigen, stattfand. Aber daß Textpartien durchgehend wörtlich aufgenommen werden, kommt jetzt nicht mehr vor. Wir können das nur noch von einzelnen Spielgruppen behaupten.

Damit sinkt natürlich das Typische der Spiele ganz beträchtlich. Nur die Spielgruppen haben noch typische Texte. Aus diesen Beobachtungen scheint es mir verfehlt, die Typentheorie mit so rücksichtsloser Konsequenz durchzuführen, wie es Anz in seiner sonst ausgezeichneten Arbeit getan hat. Bis zum reinen Magierspiel kann man von einem textlichen Gemeintypus sprechen, vom Herodesspiel dagegen nur sehr bedingt. Bei diesem scheint es mir eines fortwährenden An- und Zuschiebens, Weglassens von Wortgruppen und Sätzen zu bedürfen, um eine typische Textgestalt zu erhalten. Dazu kommt das Operieren mit gemeinsamen Vorlagen, die immer angenommen werden müssen, um der konstruierenden Phantasie einen Rückhalt zu verschaffen. Es ist ein klügelndes, philologisches Konstruieren, das möglicherweise mit seinen Ergebnissen der Wirklichkeit nahe, vielleicht aber auch meilenweit von ihr entfernt ist. Wir können es nicht mehr wissen. Nimmt man die Spiele als gegebenes Ganzes, das sie nun doch einmal sind, ohne sie erst mit Hilfe textkritischer Weglassungen und Verschiebungen zu frisieren, so gibt jeder Text ein anderes Bild. Den aber bei Weglassungen usw. übrigbleibenden Torso als Urtyp hinzustellen, scheint mir, wenn er nicht tatsächlich in dieser reduzierten Form durch ein selbständiges Spiel belegt werden kann, sehr gewagt.

Damit sind die Angriffspunkte für die Anzsche Typentheorie, so überzeugend und zutreffend sie im Anfang auch sein mag, ge-

geben. Von II an konstruiert Anz seine Typen. Er vermag sie nicht mehr als selbständige Spiele zu belegen. Bei Typus III, auf den er besonderen Wert legt, nimmt er ein selbständiges Spiel an, das aber leider verlorengegangen sei. Das läßt sich natürlich weder gewiß anfechten noch beweisen. Mit dem Herodesmotiv kommt ein unruhiges Flackern in die Textgestalt, welches jeder Reduktion spottet. Wenn wir wirklich von einem Typus noch reden wollen, so dürfte das vielleicht das ältere Nevers sein, wo das Herodesspiel in seiner offenbar einfachsten und „typischsten" Form der Fassung vorliegt. Anz bezieht sich auch auf Nevers, als er seinen Typus II aufstellt, aber er druckt bei diesem Typus den Oblationszuschub 'Hunc regnare' mit ab. Sofort entsteht ein nie selbständig belegtes Spiel. Entweder ohne diesen Zuschub, das ist Nevers (B 6), oder mit diesem, aber zugleich auch noch anderen Textsplittern: dann haben wir ein wirkliches Spiel.

Es wäre freilich von höchster Bedeutung, das Werden der Texte im einzelnen genau zu durchschauen. Aber das ist uns nicht mehr möglich. Wir vermögen nicht mehr festzustellen, wie wohl sicher die einfachste Textgestalt des Herodesspiels ausgesehen hat. Der Anzsche Typus III enthält nur die Szene rex et scribae, aber in sämtlichen Spielen mit dieser Szene ist z. B. gleichzeitig die Erweiterung 'Ante venire' belegt. Kann es nicht möglich sein, daß der Dichter die Scribae-Szene gleichzeitig mit dieser Erweiterung schuf? Müssen wir ein Nacheinander annehmen, wenn die Gleichzeitigkeit belegt ist? Das ist nicht notwendig. Wir wissen eben nur das bereits Erwähnte: Die Herodesszene und ihre Erweiterungen sind sehr schnell entstanden. Das ist alles. Daher sind auch Vermutungen über die Entlehnungsverhältnisse der Spiele untereinander ein sehr gefährliches Unterfangen, das einem Rätselraten gleicht, um so mehr, als wir gerade über die Zeiten der Spiele sehr mangelhaft unterrichtet sind. Diese böten vielleicht noch einen sicheren Anhalt; denn wenn ein Spiel gleiche Textpartien aufweist, von dem wir wissen, daß es jünger als ein anderes mit denselben Stellen ist, so können wir wohl sicher die Entnahme des Textes behaupten. Sind aber mehrere Vorlagen vorhanden — und das ist bei den Herodesspielen immer der Fall —, und sind auch noch die Zeiten fragwürdig, dann ist die Richtigkeit jedes Erschließens vom Zufall abhängig. Man kann

nicht einfach sagen, das Spiel B ist von A abhängig. Wer weiß, wo ein so komplizierter Text wie Freising etwa, dessen Entstehung sich über Jahre zu erstrecken scheint, die Vorbilder alle hergenommen hat. Die Entwicklung ist zu kompliziert und von zuviel Momenten abhängig, von denen wir sicher nicht einmal alle kennen, als daß wir genau angeben könnten, was selbständig an einem Spiel ist oder nicht. Es gilt für unsere lateinischen Herodesspiele dasselbe, was W. Creiznach[49] in bezug auf das Auferstehungsoffiz sagt: „Es wäre ein vergebliches Bemühen, wenn man einen Stammbaum dieser dramatischen Spiele oder gar für alle die verschiedenen Erweiterungen Entstehungszeit und Entstehungsart nachweisen wollte. Übereinstimmungen, die auf Entlehnungen beruhen, und solche, die sich aus der Gleichartigkeit des Stoffes von selbst ergeben, durchkreuzen sich auf der weiten Länderstrecke zu einem bis jetzt noch unaufgelösten und wahrscheinlich auch unauflösbaren Gewirre."

ε) Beispiel.

Aus praktischen Gründen habe ich bis jetzt gezögert, ein erweitertes Herodesspiel, so wie es in das Magierspiel aufgenommen ist, darzubieten. Da es mir darauf ankommt, ein lebendiges Bild des Ganzen vor allem auch in szenischer Hinsicht zu vermitteln, hole ich das Versäumte jetzt nach. Ich wähle Compiègne, und zwar deshalb, weil es den Status eines solchen noch nicht kompilatorischen Spieles im 11. Jahrhundert zeigt. Leider sind die szenischen Bemerkungen nicht klar und ausführlich genug. Wir müssen also in der späteren Betrachtung auf analoge andere Spiele zurückgreifen. Der Text von Compiègne ist folgender:

1. Sternszene: Primus:

I. Sterngruß: Stella fulgore nimio rutilat.
Secundus veniens a meridie:
Quae regem regum natum monstrat.
Tertius ab australi parte:
Quem venturum olim prophetia signaverat.
Postea dant oscula invicem, deinceps dicunt:
Eamus ergo usw.

2. Herodesszene.

a) Magi et Legati.

Legati regis ad magos:

Principis edictu, reges prescire venimus,
Quo sit directu hic vester et unde profectus.

Magi:

Regem quaesitum duce stella significatum
Munere proviso properamus cum venerando.

b) Nuntius et rex.

Nuntius:

En magi veniunt, et regem regum natum stella duce requirunt.

Justus regis:

Ante venire iube, ut possim singula scire, qui sunt cur veniat quo nos pignore requiram.

c) Legati et magi.

Iterum legati ad magos:

Reges eximii, prestante decore verendi,
Rex petit ad sese placeant mandata venite.

d) Rex et magi.

Veniunt ante regem. Osculatus est eos.

Regem, quem quaeritis, natum esse quo signo didicistis?

Magi:

Illum natum esse didicimus in Oriente stella monstrante.

Rex:

Si illum regnare creditis, dicite michi.

Magi:

Hunc regnare fatentes cum misticis muneribus de terra longinqua adorare venimus, trinum deum venerantes tribus in muneribus.

Primus:

Auro regem.

Secundus:

Ture sacerdotum.

Tertius:

Mirra mortalem.

e) Rex et symmistae.

Rex:

Huc simiste mei disertos pagina scribas prophetica ad me vocate.

f) Symmistae et scribae.

Nuntii ad scribas:
Vos legis periti a rege vocati cum prophetarum libris properando venite.

g) Rex et scribae.

Rex:
O vos scribae interrogati, dicite, si quid de hoc puero scriptum videretis in libro.

Scribae:
Vidimus domine, in prophetarum lineis quod manifeste scriptum: „Belleem non est minima uſw.

h) Rex et magi.

Rex:
Ite et de puero diligenter investigate et invento redeuntes michi renuntiate.

3. Sternſzene: II. Sterngruß.

Tertius:
Ecce stella et ecce stella in Oriente prae visa; iterum praecedit nos lucida, quam Balaam ex Judaica orituram dixerat prosapia, quae nostrorum oculos fulgoranti lumine perstrinxit pavidos lucida. Ipsam simul congrediendo sectantes non relinquamus ultra, donec nos perducat ad cunabula.

4. Krippenſzene:

Mulieres:
Qui sunt hi, qui stella duce nos adeuntes inaudita ferunt?

Magi:
Nos sumus quos cernitis, reges Tharsis et Arabum et Saba, dona ferentes Christo regi nato domino, quem stella deducente adorare venimus.

Mulieres:
Ecce puer adest, quem quaeritis. Jam properantes adorate, quia ipse est redemptio mundi.

5. Oblationsszene.

Magi:
Ave rex saeculorum.

Primus:
Suscipe rex aurum.

Secundus:
Tolle tus, tu vere Deus.

Tertius:
Mirram signum sepulturae.

Angelus:

6. Schlußantiphon und Schlußszene.

Implite sunt omnia.

Nuntius ad regem:
Delusus es, Domine, magi viam redierunt aliam.

Armiger:
Decerne, Domine, vindicari iram tuam et stricto mucrone quaerere iube puerum, forte inter occisos occidetur et ipse.

Rex:
Indolis eximie pueros fac ense perire.

Angelus:
Sinite parvulos venire ad me, talium est enim regnum coelorum.

Das ist das Spiel. Die Mitwirkenden stehen zu Beginn einzeln oder in besonderen Gruppen auf bestimmten, ihnen zugewiesenen Plätzen. Der Aktionsraum des Ganzen war nicht mehr Chorraum und Querschiff, sondern auch das Langschiff der Kirche. Die Krippe, die bisher die am weitesten vorgeschobene Station war, wurde immer weiter vorgeschoben, so daß sie in Benoît bereits 'ad januas', an den Eingang des Narthex, verlegt war. Der Thron des Herodes befand sich im Querschiff. Das scheint sich aus einer Stelle in Benoît zu ergeben, wo Herodes der Magier erst ansichtig wird, als diese das ostium des Chors, also dessen Zutritt vom Querschiff aus, verlassen und nach dem praesepe wandern. Vom Längsschiff aus hätte er sie eher gesehen. Herodes umgeben die semiste, der Nuntius

und der Armiger. Eine zweite Personengruppe befindet sich in der Nähe, die scribae. So entfallen auf das Herodesspiel zwei Stationen.

Ganz wie in den übrigen Spielen treten die Magier auf. Der I. Sterngruß erfolgt, ebenso das Zusammentreffen vor dem Altar. Küsse werden getauscht und das 'Eamus ergo' gefaßt, worauf sie weiterziehen. Also das ist nichts Neues. Daß die Magier Gefolge hatten, ist höchst wahrscheinlich, wenn auch das Szenar kein Wort darüber verliert.

Die Herodesszene setzt ein. Legati begeben sich zu den magi und forschen sie auf Befehl des Königs aus. Wir müssen uns also die Szenen verbindend, denken, daß Herodes die ungewöhnlichen Erscheinungen beim Betreten des Querschiffes bemerkt und die Gesandten mit starken Gesten, vielleicht durch Weisen mit der Hand auffordert, zu den Magiern zu gehen. Das Folgende ist sehr lebendig durch das Hin und Her der Boten. Mit dem Erfragten kommt ein Nuntius zu Herodes, während die legati zunächst bei den Magiern bleiben. Von Herodes eilt der Bote wieder zu den magi mit dem Geheiß, vor dem König zu erscheinen. Aber nicht direkt wird der Befehl übermittelt, nein, erst erfahren ihn die legati, die ihn, schön gemildert in eine Bitte, den Magi vortragen. Jetzt erst begeben sich alle vor den Thron. Wir sehen die Lust am Leben und an der Bewegung; denn inhaltlich ist ein solcher Apparat mit der einfachen Botschaft nicht gerechtfertigt. Das Verhör vor Herodes beginnt, nicht ohne seinem gemeinen Charakter ein recht drastisches Licht aufzusetzen. Er küßt die Magier. Das war wohl das Stärkste an Heuchelei. Was folgt, ist schon erläutert worden bei früherer Gelegenheit. Um sich von der Wahrheit der Magieraussagen zu überzeugen, will Herodes die scribae befragen, was natürlich erst durch Botenvermittlung zu geschehen hat. Jetzt kommen diese von ihrer Station mit großen Büchern bepackt, um die göttlichen Verheißungen zu belegen. Trotz der sonstigen genauen und natürlichen Wahrheit der Vorgänge, welche der Dichter anstrebt, hat er doch hier vergessen, den jüdischen Gelehrten die Zeit zum Nachschlagen der Weissagungen zu lassen. Diese haben die Prophentenstellen schon bereit, als sie vor Herodes erscheinen. Doch nimmt man die kleine Unwahrscheinlichkeit gern in Kauf. Technisch geschickt ist die Beibehaltung des heuch-

lerisch-freundlichen Wesens des Königs den Weisen gegenüber. Diese Charakterzeichnung ist logischer und weit eher möglich wie das brutale Verhalten des Königs namentlich in den späteren Spielen, wo er die Weisen auf das heftigste bedroht. Hier fordert er sie auf, ihren König zu suchen. Sie ziehen dem Stern nach zur Krippe. Aber der zweite Sterngruß ist merkwürdig lang. Wir schließen daraus, daß die Krippe verhältnismäßig weit von der Station des Herodes entfernt sein mußte; denn der Gesang ist sicher als Prozessionsgesang aufzufassen[50]. Die folgende Krippen- und Oblationsszene reihen sich wie üblich in die Szenenfolge ein. Das Leben um Herodes erstirbt, scribae und Diener kehren auf ihre alten Plätze zurück, die Gemeinde folgt nur den Morgenländern, welche die Handlung von Herodes weg zu der Krippe tragen. Dort erfolgt die Verehrung nach alter Gewohnheit. Die Requisiten „cortinae" usw. gab es natürlich an so zufälligen Orten, wie z. B. am Eingang der Kirche, nicht. Wie die Handlung da im einzelnen szenisch vor sich ging, verraten die Szenare nicht.

Die Schlußszene beginnt. Die Magier sinken an der Krippe in Schlaf. Der Engel warnt sie vor Herodes. Sie erheben sich und ziehen ab, doch so, daß sie nicht von Herodes bemerkt werden (Benoît), wahrscheinlich durch den westlichen Kircheneingang. Da wird plötzlich das Interesse der Zuschauer wieder auf Herodes gezogen, dem der Nuntius, der, wie man annehmen muß, die Magier beobachtet hat, das 'Delusus es' zuruft. Der Armiger gibt ihm den bösen Entschluß ein, der König billigt und spricht ihn aus. Die Zuschauer zittern für das Leben der Kinder. Unendlich versöhnend klingt das der Liturgie des 28. Dezember entlehnte 'Sinite parvulos' des Engels, ein Schluß, der gerade in Compiègne glücklich gewählt ist.

Ich habe versucht, die Entwicklung des Herodesdramas zu entwerfen. Mit Compiègne haben wir eine gewisse Stufe und einigermaßen typische Darstellung vor uns, die hinüberführt zum kompilatorischen Spiel, dem eine besondere Besprechung gewidmet ist. Wenn wir die Entwicklung überschauen, so können wir diese in folgende Leitsätze zusammenfassen:

1. Die Vorstufe des Herodesspiels ist das einfache Herodesspiel. (Der König tritt allein auf.) Belegt ist dasselbe in zwei Hand-

schriften des 11. Jahrhunderts, von denen eine sicher aus Nevers (B 6) stammt.

2. Da die andere wahrscheinlich ebenfalls diesem Ort angehört, ist die Heimat des einfachen Herodesspiels mit großer Wahrscheinlichkeit Nevers.
3. Noch im 11. Jahrhundert entstand das erweiterte Herodesspiel (der König mit seiner Umgebung) in seiner ausgebildetsten Form. Die Entwicklung hat sich also sehr rasch vollzogen.
4. Mit dem Herodesspiel setzt die völlige künstlerische Freiheit des Bearbeiters in textlicher, szenischer und mimischer Hinsicht ein. Die Abhängigkeit von der Liturgie wird immer geringer, vom biblischen Stoffkreis immer größer.
5. Obwohl nur ein Teil des Magierspiels, wird das Herodesspiel sehr bald beherrschend.

V. Rückblick und Weiterentwicklung. Das kompilatorische Spiel.

Es ist an der Zeit, einen Rückblick auf die Entwicklung der Spiele zu werfen. Das Herodesspiel bildet einen vorläufigen Schlußstein nicht nur für das Magierspiel, sondern für das lateinische Weihnachtsspiel überhaupt; denn bei der weiteren Entfaltung fließen die Erscheinungen so stark auseinander, daß man von einem so stetigen und fast gesetzmäßigen Wachsen, wie wir es bis zuletzt beobachten konnten, nicht mehr reden kann. Die Selbständigkeit der einzelnen Produktionsstätten ist zu groß geworden.

Aus den bescheidensten Anfängen sind unsere Spiele entstanden, haben die verschiedensten Stoffe ausgebildet und mit einer gewissen Gesetzmäßigkeit behandelt. Am Anfang der Entwicklung weiß man noch nicht, wo sie hinaus will, ja, selbst auf ihrem weiteren Wege läßt sich das Endziel erst ziemlich spät erkennen. Durch Hinzukommen immer neuer Motive erweiterte sich das Ganze, und wir werden sehen, daß man erst haltmacht, bis die ganze Kindheitsgeschichte des Herrn ausgeschöpft ist. Und das alles vollzieht sich mit einer Schnelligkeit und erstaunlichen Triebkraft nach vorwärts, die uns Bewunderung einflößt, um so mehr, wenn wir bedenken, daß das Weihnachtsspiel nur einen der großen Ströme darstellt, welche das Meer der Dramatisierungsmanie des Mittelalters bewässern.

Das weitaus Fesselndste an der Entwicklung ist die Arbeitsmethode, mit der man die Spiele schuf. Sie hat alle Kennzeichen der Primitivität. Fast unbewußt bildete sich die Technik heraus. Sie ist natürlich anfänglich ganz im Bannkreis der Liturgie und der dazugehörigen zeremoniellen Mimik. Und zwar ist der Verlauf der Entwicklung mit höchster Wahrscheinlichkeit so gewesen, daß letztere ursprünglicher war und zunächst bedeutender in Erscheinung trat als die Liturgie.

Das ist ja auch natürlich. Der größtenteils aus heidnisch-jüdischen Zeremonien zusammengesetzte christliche Gottesdienst hatte von Anfang an einen bedeutenden Überschuß an solchen, während sich seine Gesänge erst bilden mußten [1].

Stumm setzte also die Krippenszene des ersten Hirtenspiels ein. Es war eine schlichte, feierliche Verehrung des Jesusknaben, welche die Geistlichkeit vornahm, weiter nichts. Ganz unwillkürlich schlossen sich ein Vorspiel, die Verkündigung, und ein Nachspiel, die Schlußantiphon, an, die offensichtlich der Auftritts- und Abgangsprozession bei der Krippe entwuchsen. So war die Szenendreiheit als etwas Natürliches gegeben. Man hält sie bis zum officium magorum fest, das sie endlich umwirft. Die toten Pausen der Prozessionen mußten selbstverständlich mit Gesängen bedacht werden, wozu ja seit langem Hymnen verwandt wurden. Damit kamen die ersten Texte in das Spiel. Noch war das Spiel nichts Ganzes, noch unterbrach es die Messe, indem diese die Vorgänge an der Krippe vom Schluß abschnitt, so daß die Schlußantiphon erst 'finita missa' gesungen werden konnte. Aber das dauerte nicht lange; denn das Osterspiel, das eine ähnliche Entfaltung durchgemacht hatte — wir werden darauf zurückkommen —, kam auf und wurde zum Vorbild. Es war sogar noch einen Schritt weitergegangen, indem es eine mit einem Text versehene Grabesszene aufwies, der in seiner charakteristischen Eigenart kurz und treffend die Ostertatsache zum Ausdruck brachte. Es war der aus liturgischen Bestandteilen hervorgegangene Tropus 'Quem quaeritis'. Mit seinem Vordringen war auch das Schicksal des Weihnachtsspiels in eine neue Bahn gelenkt. Man hatte zwar Versuche gemacht, das Hirtenspiel mit einem liturgischen Dialog, eben der Schlußantiphon 'Quem vidistis', zu bereichern. Aber das war doch nur halbe Arbeit; die wichtigste Szene, die Krippenszene, war noch unberührt. Erst das 'Quem quaeritis' mit seiner prägnanten Form schaffte eine gründliche und beliebte Abhilfe, so beliebt, daß der Tropus auch für andere Festfeiern, die mit Weihnachten gar nicht verwandt waren, in entsprechend zugestutzter Form mit Erfolg verwendet wurde [2]. Es ist trotzdem rätselhaft, wie dann die Grabesszene mit dem 'Quem quaeritis' so ungeheuer befruchtend wird. Vermutlich spielt dabei die Musik eine Hauptrolle. Wir beobachteten schon, wie einzelne

Partien der Grabes- und Krippenszene musikalisch gleich waren. Nun ist es sehr möglich, daß man die Ostermusik auch zu Weihnachten haben wollte. Man legte einfach einen anderen Text unter, auf dessen Gestaltung der Ostertext ganz natürlich einwirkte [3]. Freilich kann diese Vermutung nur durch Neumen- oder Mensuralnotenuntersuchungen größeren Umfanges geprüft werden.

So wäre eine mögliche Erklärung dafür gegeben, daß eine Krippenszene aus der Grabesszene entstand, daß also nicht nur der Tropus 'Quem quaeritis', sondern die ganze Grabesszene mit ihren mimischen und szenischen Einzelheiten nachgebildet wurde; denn das ist jedenfalls das Wunderbarste an der Technik. In der ganzen Reihe der Erscheinungen ist keine so auffällig wie die für weihnachtliche Zwecke textlich und szenisch getreu umgemodelte Grabesszene. Sowie die neue Krippenszene die alte, stumme, ersetzt hatte, war das Hirtenspiel der jüngeren Fassung entstanden, das dann eine weite Verbreitung fand.

Wie am Weihnachtstag entfalteten sich auch die mit dem Epiphanientage verbundenen liturgischen und mimischen Vorgänge. Auch hier das Ursprüngliche eine stumme Oblationsszene, die nur eine halb unbewußte Verbindung mit dem Epiphanientext aufweist, auch hier eine Einleitung, das Sternspiel, auch hier ein Schluß, die Antiphon. Alles noch im Werden. Das Unterschiedliche besteht nun darin, daß im officium magorum die Dreizahl der Szenen aufhört. Die stumme Oblationsszene erhält den Oblationstext. Dazu kommt als vierte Szene eine Krippenszene. Wir befinden uns vor der neuen sonderbaren Tatsache: Die Krippenszene im Magierspiel ist die für das Epiphanienfest umgemodelte Krippenszene des Hirtenspiels. Das ist genau der parallele Vorgang, der bei der Umwandlung der Grabes- in eine Krippenszene stattfand. Nun setzt die Szenenvermehrung des Herodesspiels ein, welche die untenstehende Tabelle (S. 97) des Entwicklungsganges veranschaulicht. Dabei trat eine Spaltung des Sternspiels ein.

Ich betone nochmals, zweimal zeigt sich der Schritt von der stummen zu der mit Text unterlegten Szene. Man ist versucht, eine ähnliche Entwicklung auch für das Osterspiel anzunehmen. Diese Annahme wird durch die Beobachtung gestärkt, daß die Osterszene selbst in ihrer primitivsten Form nicht einfach genug erscheint.

Es ist also nicht unmöglich, daß auch bei ihr die Grabesszene anfänglich stumm war. Dann wäre ihre Entwicklung mit der der Weihnachtsspiele unter einen Hut zu bringen: Stumme Grabesszene, dazu ein Vorspiel und eine Schlußantiphon. Würde das stimmen, so verliefe die Entwicklung vollkommen gesetzmäßig. Wir aber hätten das wichtigste Ergebnis gefunden: Das spätere liturgische, kunstmäßige Drama war ursprünglich rein mimisch. Das ist ein Ergebnis, welches — wie schon erwähnt — auch andere Tatsachen stützen. So werden wir später feststellen, daß die Spiele von der Verkündigung Mariä sich als rein mimisch ursprünglich belegen lassen; so haben wir schon gesehen, daß große Dreikönigsspiele nur pantomimisch dargestellt wurden (s. S. 29).

Wollen wir nun die Sprache der Tabelle auf S. 97 verstehen, so müssen wir eine etwas schematische Darstellung mit in Kauf nehmen. Nach derselben gibt es eine ältere und eine jüngere Fassung unserer Spiele. Die ältere Fassung weist überall die stumme Hauptszene auf. Die jüngere zeigt deutlich, wie die Grabesszene ihre Stelle einnimmt und durch zweckmäßige Umwandlung in die anderen Spiele vordringt. Gleichzeitig ist die Vergrößerung durch neue Szenen sichtbar gemacht, deren Numerierung die zeitliche Aufeinanderfolge andeutet. Das Fragezeichen beim Osterspiel bezieht sich auf die hypothetische Konstruktion desselben, die wir vornahmen.

Zeitlich die Verhältnisse der Spiele in ihrer Anfangsform festzulegen, ist ein sehr heikles Beginnen. Das Natürlichste ist, eine ungefähre Gleichzeitigkeit der stummen Szenen anzunehmen, bis dann das Osterspiel als erstes mit der Aufnahme des Textes die Spiele beeinflußte, nun aber nicht mehr gleichzeitig, sondern, wie unsere Untersuchungen darlegten, nacheinander. Osterspiel — Hirtenspiel — Magierspiel ist die Reihenfolge, die sich ganz nach der Entwicklung Grabesszene — Weihnachtskrippenszene — Epiphanienkrippenszene richten mußte. Ein Datum für das Vorhandensein und die Entstehung der stummen Szenen anzunehmen, läßt sich noch weniger ermöglichen, wenn selbst relative Altersbestimmungen unzuverlässig sind. Vielleicht kommen wir wieder dem 8. und 9. Jahrhundert nahe, wenn wir den in der Einleitung angeführten archäologischen Gründen glauben wollen.

Entwicklung der liturgischen Spiele.

Ältere Fassung (8.—9. Jahrh.)			Jüngere Fassung (nach 9. Jahrh.)			
Osterspiel (?)	Hirtenspiel	Magierspiel: off. stellae	Osterspiel	Hirtenspiel	Magierspiel: off. mag.	Magierspiel: Herodesspiel
1. Vorszene	1. Verkündiggsszene	1. Sternszene	1. Vorszene	1. Verkündiggsszene	1. Sternszene	1 a. Sternszene (I. Gruß) 5. Herodesspiel b. Sternszene (II. Gruß)
2. Stumme Szene	2. Stumme Szene	2. Stumme Szene 4. Oblationsz.	2. Grabesszene	2. Weihnachtskrippenszene	2. Epiphanienkrippenszene 4. Oblationsz.	2. Epiphanienkrippenszene 4. Oblationsz.
3. Antiphon	3. Antiphon	3. Antiphon	3. Antiphon	3. Antiphon	3. Antiphon	3. Schlußspiel (Antiphon)

Wie szenisch zunächst eine sklavische Abhängigkeit von dem Vorhandenen sich beobachten läßt, so auch textlich. Der Ausdruck ist schon gefallen: wie ein ungeheurer Regenerationsprozeß geht die ganze Entwicklung vor sich. Alles Neue entsteht zunächst aus dem schon Geschaffenen. Man tropiert irgendeine Wendung des bereits entstandenen Textes und schafft damit eine neue Dialogstelle. So kommt z. B. die große Armut an Gedanken und Ausdrucksmitteln zustande, welche neu eingefügte Partien auszeichnet. Besonders auffällig ist das bei den Botenrollen, die immer dasselbe, oft kaum verändert, wiederholen. Erst mit dem Herodesspiel setzt wirkliche Freiheit und Gestaltungskraft ein.

Wir können uns nach dieser kurzen Rekapitulation, welche die wesentlichsten Entwicklungsmerkmale zusammenfassen und ordnen sollte, wieder der Weiterentwicklung des Herodesspiels zuwenden.

Die Kombination des Hirten- und Magierthemas besonders war ein ganz neues Moment in der Flucht der Erscheinungen. Die fünf Szenen des Magierspiels, welche unsere Tabelle angibt, waren

einigermaßen fester Bestand geworden. Aus ihnen ließ sich außer gelegentlichen kleinen Erweiterungen nicht viel Neues mehr herausholen. Da kam man auf den Gedanken, das Magierspiel mit den anderen Spielen zu kombinieren. Der Gedanke war glücklich. Er brachte neues Leben. „Mischungen" der Spiele entstanden, von denen die von Hirten- und Magierspiel nach unseren Zeugnissen die gebräuchlichste war. Doch sind auch die Verbindungen mit dem noch zu behandelnden Rachelspiel nicht selten.

Mit dieser Erscheinung geht ein anderer Umstand Hand in Hand. Die Ausdehnung eines solchen Spiels war ziemlich beträchtlich geworden. Das war natürlich von Einfluß auf die Dauer, die oft geraume Zeit in Anspruch genommen haben muß. Daraus entstand aber wieder die schwierige Frage für den regieführenden cantor, ob das Ganze ohne Schaden des übrigen festtäglichen Gottesdienstes, in den das Spiel ja immer noch eingelegt war, vor sich gehen konnte. Dazu kam, daß man in Verlegenheit war, dem kombinierten Spiel einen bestimmten Tag zuzuweisen. Das Hirtenmotiv wies auf die Christnacht, das Magierspiel auf den 6. Januar. An welchem Tage sollte das Spiel aufgeführt werden? Für keinen von beiden entschied man sich. Man wählte die Oktave des Epiphanienfestes, was sehr zweckmäßig schien, da die Oktaven der hohen kirchlichen Feste bereits früh Bedeutung genossen, wie ihre im Vergleich zu dem gewöhnlichen Sonntag umfangreichere Liturgie beweist[4]. Acht Tage nach dem 6. Januar fand also das Spiel statt. Es war gewissermaßen eine Zusammenfassung aller Weihnachtsvorgänge, die man mit dem Anschub des Rachelspiels vollständig nennen mußte. Was die Spiele an den einzelnen Festtagen, am 25. und 28. Dezember und am 6. Januar, einzeln dargeboten hatten, das faßte man am 13. Januar gewissermaßen zyklisch noch einmal zusammen und entrollte so der Gemeinde das gesamte, aus den Kindheitstagen des Herrn überlieferte evangelische Gemälde[5]. Übrigens verfuhr man in ähnlicher Weise auch zu Ostern.

Die Kombination der Spiele geschah nun keineswegs kunstlos. Im Gegenteil, wenn man will, läßt sich eine gewisse Geschicktheit nicht verkennen. So ist namentlich das Hirten- und Magiermotiv in einzelnen Spielen so trefflich verschlungen worden, sind technische Schwierigkeiten so einwandfrei gelöst, daß man nicht mehr von

einem kombinierten, sondern von einem kompilierten Spiel reden muß. Man hat sich weise beschränkt, als man das Hirtenspiel aufnahm. Nur Benoît, das mit ziemlicher Kritiklosigkeit arbeitete, hat das Hirtenspiel ganz und fast unverändert aufgenommen. Diese Ungeschicktheit machten die anderen Spiele nicht nach, weil der Eindruck des Ganzen gestört wurde. Die zweimalige Aufnahme fast derselben Szene, wie sie Hirten und Magier an der Krippe spielten, scheute man aus Gründen des theatralischen Geschmacks. So mußte die Weihnachtskrippenszene fallen, die Epiphanienkrippenszene blieb. Nun ergibt sich wieder etwas Eigenartiges. Wir finden unser Hirtenspiel zurückverwandelt in die ältere Fassung, d. h. treu wieder in dieser aufgenommen (s. S. 28).

In Freising und Bilsen leitet die Verkündigung den ganzen Zyklus ein. Das war unsere erste Szene. Die Hirten schreiten mit dem 'Transeamus' zur Krippe und verbleiben dort während des sich unterdessen abwickelnden Herodesspiels. Hier haben wir die stumme Krippenszene. Und selbst die Antiphon, das alte 'Quem vidistis', fehlt nicht. Es ist jetzt statt dem sacerdos den Magiern beigegeben. Und das hat seinen Grund. Es sind die passendsten Worte, welche die die Hirten ablösenden Magier an diese richten. Sie sagen: „Pastores dicite, quem vidistis?" Die Hirten: „Infantem vidimus" usw. Also unsere alte Szene ist gerettet. Jetzt ziehen die Hirten ab; denn sie haben auf dem Schauplatz nichts mehr zu tun. Das Zusammentreffen von Magiern und Hirten zeugt von gewissem dramatischen Geschmack. Tatsächlich gingen Hirten-, Magier- und Herodesszene dadurch zwanglos ineinander auf. Man hat nicht den Eindruck des mühsam Zusammengeklebten. Es ist eine kunstvolle Verschlingung der Szenen, deren Feinheit schon Meyer [6] gewürdigt hat.

In Straßburg und dem Spiel aus Sizilien reduzierte man noch mehr. Dort begegnet uns nur das 'Pastores dicite' und seine Antwort. Wir müssen danach die Hirten gleich anfangs an der Krippe betend annehmen, ebenso wie die Obstetrices [7]. Sowie die Morgenländer kommen, treten sie in kurze Aktion. Ihre Rolle war damit allerdings sehr zusammengeschrumpft.

Auch in der Herodesszene des kompilatorischen Spiels regt es sich. Die Botenszene zeigte eine weitere Möglichkeit, noch mehr

dialogisiert zu werden. Freising und Bilsen tun sich darin hervor. Die große Beratung des Königs mit den scribae hatte in Freising zu einem noch größeren Personenkreis geführt, die proceres, „Edelleute", kamen hinzu, um das Bild festlicher zu gestalten. Sie waren nur Staffage. Der Armiger antwortet für sie. Die Erweiterung heißt in Freising:

Rex: Consilium vobis, proceres, date laudis honoris.
Armiger: Audi quae facias, rex audi pauca sed apta Eois des dona magis nec mitte morari, ut noviter nato, quem quaerunt, rege reperto. Rex per te redeant, ut et ipse scias, quod adores.

Bilsen hat denselben Text nur zwischen Herodes und scribae, was wohl das Ursprünglichere war.

Auch das Verhör der Magier konnte man vergrößern, was Bilsen und Freising sich ebenfalls nicht entgehen ließen.

Rex: Tu mihi responde stans primus in ordine, fate.
I. Magus: Tharsensis regio me rege nitet Zoroaster.
Rex: Tu ai, unde es?
II. Magus: Me metuunt Arabes, mihi parent usque fideles.
Rex: Tu tertius, unde es?
III. Magus: Impero Chaldaeis, dominans rex omnibus illis.

Wir sehen, jetzt wird der königliche Charakter der Magier, der früher mehr oder weniger verborgen war, bewußt hervorgehoben. Es sind etwas unklare Vorstellungen über Name und Heimat dieser Weisen. Die Namen Kaspar, Balthasar und Melchior finden wir wahrscheinlich erst seit dem 12. Jahrhundert [8].

Noch einer kleineren Erweiterung ist zu gedenken. Auf dem Weg zum Jesuskind kommen die Magier mit den Jerusalemer Bürgern zusammen. In Freising und Benoît werden diese von den Magiern gefragt:

Dicite nobis, o Hierosolymitani cives,
Ubi est exspectatio gentium
Noviter natus rex Judaeorum,
Quem signis coelestibus agnitum.

Diese Erweiterungen waren Einschübe ohne jede größere Bedeutung. Sie dienten mehr zur Zeilung des Ganzen. Wichtiger

ist schon eine andere Neuerung. Das war der chorus puerorum. In Freising an den Schluß, in Bilsen an den Anfang gesetzt, weiß man zunächst mit dem merkwürdigen Zuschub nichts anzufangen. Irgendeine Anlehnung an den biblischen Stoffkreis ist nicht zu entdecken. Wunderlich berühren beim ersten Blick die Verse:

Chorus puerorum:
Eia dicamus!
Regias haec fert dies annua laudes!
Hoc dies ista dedit, quod mens sperare nequivit,
Attulit et vere votorum gaudia mille.
Hoc regnum regi, pacem quoque reddidit orbi,
Nobis divitias decus, odas, festa, choreas.
Hunc regnare debet et regni sceptra tenere
Regis nomen amat, nomen quia moribus ornat.

Es ist ein Loblied auf den König Herodes. Begeistert jubeln ihm die pueri zu. Sie preisen den Tag, der ihnen so viel Freude macht und Glanz einbringt, sie preisen den König und freuen sich seiner Regierung.

Es war die letzte Konsequenz, zu welcher sich der Herodesspiel versteigen konnte, eine Art Apotheose des Königs und seiner irdischen Macht. Der Sieg über Jesus wird verherrlicht, natürlich nur vermeintlich. Anz denkt an einen Jahrestag der Thronbesteigung des Herodes [9] unter den Einfluß der Stellen 'haec dies annua' und 'et regnum regi pacem quoque reddidit orbi'. Eine seltsame Annahme, die in diesen Gedankengang gar nicht paßt! Der Hymnus ist sehr ungekünstelt zu verstehen. Herodes gibt den Befehl zum Kindermord. Damit scheint die Gefahr, unter deren Druck Herodes seit der Nachricht von dem König der Juden steht, beseitigt; denn man muß annehmen, daß das Jesuskind getötet wird. War das nicht ein Anlaß zum Jubel für die den König umgebenden Kreaturen? Die pueri — das ist der technische Ausdruck für die Chorknaben, den das Spiel inkonsequenterweise anwendet als Sammelname — sind natürlich des Herodes treue Diener, sein Gefolge oder wie wir es nennen wollen, darunter die proceres, symmistae, nuntii usw. Diese konnten sich des Wiedererrungenen freuen, denn tatsächlich war dem König Reich und Friede wiedergegeben, das er für einen Augenblick entrissen glaubte.

Etwas schwieriger ist schon die Frage: Warum setzte Freising den Jubelchor an den Schluß, Bilsen an den Anfang? In Freising wird er eingeleitet durch die Bemerkung: „Hos versus cantent pueri in processione regis." Anz stößt sich an diese Bemerkung, da sie natürlich besagt, daß der cantus die Abgangsprozession begleitet. Ich halte gerade diese für richtig. Bis jetzt hatte doch jedes Spiel seine Schlußprozession der Magier, die unter Hymnen- oder Antiphonengesang verschwanden. Das war also ein vertrauter Vorgang. Da nun durch das kleine Schlußspiel 'Delusus es' die Herodesgruppe im Brennpunkt des letzten Interesses stand, ist es doch nicht unwahrscheinlich, wenn sie unter dem Prozessionsgesang 'Eia dicamus', der so wundervoll alles abtönte, fortzog? Dann war das Spiel aus. 'Expleto officio' sang man noch das 'Laetabundus'.

Im Gegenteil, Bilsen macht den Fehler, indem es den Gesang an den Anfang des Spiels setzt. Freising hatte diesen Anfang schon einen etwas theatralischen Anstrich gegeben. Es leitet ein mit den Worten:

„Ascendat rex et sedeat in solio
audiat sententiam
ex se ipso quaerat consilium.
Exeat edictum, ut pereant continuo,
qui detrahunt eius imperio."

Das sind wieder rätselhafte Worte. Ich halte sie möglicherweise für ein argumentum des Herodesspiels, wohlgemerkt, nicht des ganzen Spiels. Es wäre dann eine ganz kurze Angabe der wichtigsten königlichen Handlungen[10]. Allerdings steht es vereinzelt da, aber man kann sonst kaum seinen Zweck einsehen.

Der chorus puerorum in Bilsen war im Anfang unpassend; denn von einem Reich und Frieden zu reden, die dem König wiedergegeben sind, lag doch gar kein Grund vor. Warum freut man sich denn? Es ist ein Fehler, den in Bilsen mit noch einigen anderen[11] ein offenbar ziemlich begriffsstutziger Kompilator machte.

Nach diesem chorus erst erfolgt in Bilsen die Thronbesteigung. Dazu singt der Chor: „Super solium David et regnum eius sedebit, ut confirmet illud et corroboret in judicio et justitia, amodo et usque in sempiternum" (Jesaias 9, 7). Die Christus zukommende Stelle ist auf Herodes gedeutet. Was die ganze Szene der Thron-

besteigung eigentlich veranlaßte, ist schwer zu sagen. Möglich, daß Zeitereignisse einwirkten. Vielleicht gab Matth. 2, 1 die Anregung, wo ausdrücklich erwähnt wird, daß zur Zeit des Königs Herodes die ganzen Vorgänge stattfanden. Die Thronbesteigung sollte das nachdrücklichst unterstreichen. Wir sehen, wie Jubelhymnus und Thronbesteigung nacheinander keinen innerlichen Zusammenhalt haben, wohl aber, wie der Inhalt des Hymnus dann richtig mit der Szene der Thronbesteigung korrespondiert, wenn er dem Spiel am Schluß angehängt ist.

Die Thronbesteigung wird noch durchsichtiger durch einen symbolischen Vorgang, der in Benoît besonders erwähnt wird. Der Armiger überreicht dem Herodes das Zepter, als Zeichen der Macht. Wichtig ist also folgendes: Es gab noch eine letzte Erweiterung des Herodesspiels, welche an das Gesamtspiel einleitend und schließend angeschoben wurde. Die Einleitung bestand in dem feierlichen Einzug des Herodes und seiner Thronbesteigung mit Überreichung des Zepters, der Schluß in der Abgangsprozession mit dem Jubelchor, welcher der Freude über die glückliche Beseitigung der Gefahr des herodianischen Reiches Ausdruck gab. So wird das Ganze von einem frei erfundenen, mehr symbolischen Rahmenspiel umgeben, dessen Zweck, die Person des Königs noch mehr hervorzuheben, zugleich aber das düstere Thema vom Kindermord durch einen freudigen Schluß zu übertönen, offensichtlich ist.

In großen Strichen habe ich ein Bild der Gesamtentwicklung des Herodes- und kompilatorischen Spiels zu geben versucht. Wollte ich alle Schattierungen genau verfolgen, so müßte ich jedes Spiel einzeln behandeln. Das aber ist nicht meine Absicht. Wir haben bemerkt, daß die Entwicklung im wesentlichen das Hauptaugenmerk auf das richtige Ineinandergreifen der Hirten- und Magierszene richtete. Das war aber auch alles. Dazu kamen noch kleine Erweiterungen, die auf den Gang der Handlung oder auf den festen Bestand unserer konstanten fünf Szenen ohne Einfluß sind. Eigentlich neu ist nur das Rahmenspiel. Setzt man mit diesem die Verkündigungsszene vor die Szenen des in der Tabelle (S. 97) angegebenen Herodesspiels, so hat man ein kompilatorisches Spiel. Die stumme Anbetungsszene hat man sich eben so lange zu denken, bis die Magi zur Krippe schreiten. Dann folgt die Abgangsprozession

der Hirten. Es wäre also noch eine Hirtenszene vor die Epiphanien-krippenszene einzuschieben.

Obwohl es wegen der wenigen Zeugnisse ein etwas zweifelhaftes Beginnen ist, möchte ich doch einige Vermutungen über den Entstehungsort des kompilatorischen Spiels wagen. In sechs Zeugnissen haben wir die Verbindung Hirten + Magier. Sämtliche Belege sind außer Benoît nicht französisch. Letzteres hat einen eigentümlichen Bau. Es hat nämlich das Hirtenspiel in seiner jüngeren Fassung einfach dem Magierspiel vorgesetzt, ohne sich der künstlerischen Absicht der anderen Spiele bewußt zu sein. Alle übrigen sind technisch gleich. Vor allem haben sie den deutschen Texttypus bei der Begegnung von Hirten und Magiern (s. S. 32 f.) 'Pastores dicite, quidnam vidistis' und mit diesem natürlich die Form des Hirtenspiels der älteren Fassung. Nun sind vier von den fünf verbleibenden Spielen aus deutschen Orten, nämlich Bilsen, Einsiedeln, Freising, Straßburg, und bei Sizilien ist die Abstammung möglicherweise auch deutsch. Da ferner Benoît im Gegensatz zu den deutschen Spielen erst dem 12. Jahrhundert entstammt und nach unserer jetzigen Kenntnis überhaupt das einzige lateinische kompilatorische Weihnachtsspiel aus Frankreich ist [12], so können wir mit einer gewissen Sicherheit aussprechen, daß man die Verbindung von Magier- + Hirtenmotiv zuerst in Deutschland vorgenommen hat. Es scheint sich also auch für das Weihnachtsspiel zu bestätigen, was wir schon über das Osterspiel sagten: Frankreich gibt die primitiven Formen, Deutschland baut sie aus. Wir brauchen ferner nur daran zu denken, was Bilsen und Freising für das Herodesspiel bedeuten. Nahezu die ganze Botenrolle scheint deutsche Dichtung zu sein. Und noch eins. Ein so umfassendes kompilatorisches, lateinisches Weihnachtsspiel wie Benediktbeuren läßt sich in Frankreich bis jetzt überhaupt nicht nachweisen. Wie Frankreich die gebende Nation für unser mittelhochdeutsches Epos ist, so scheint es diese auch für das Drama zu sein. Die schöpferisch-dichterische Augestaltung aber, die Vertiefung der Stoffe, müssen wir, wie es beim Epos schon erwiesen ist, auch für das Drama in Anspruch nehmen. Es ist möglich, daß Freising der Ausgangspunkt des kompilatorischen Spiels wurde. Als Entstehungszeit ist wieder das 11. Jahrhundert anzusehen.

Der Schritt zum kompilatorischen Spiel schloß eine gewaltige Tragweite in sich. Einzelspiele wurden bald völlig ignoriert, und man beobachtet später fast eine Sucht, in ein solches zusammengesetztes Spiel alle möglichen Motive, die mit dem Gesamtgedanken nur in loser Beziehung standen, hineinzupacken. Die großen Spiele mit ihren Tausenden von Versen sind im Werden. Aber damit trat der Nachteil ein. Abgesehen von einer wenig sorgfältigen Technik lag es am Stoff, der nicht ergiebig genug war, um eine solche Ausdehnung zu vertragen. Schon im Bedeniktbeurer Spiel zeigen sich leise Spuren einer Erschlaffung. Der knappe und damit kräftige Stil verwischt sich immer mehr, breite Geschwätzigkeit von oft schrecklicher Öde durchzieht die endlosen Tiraden; die Handlung, die nicht mehr in Musik gesetzt zu werden braucht, wird schleppend und müde. Nichts mehr kann man von dem frischen Zug, der die Herodesszene fast allzu lebhaft gestaltete, verspüren. Die Wucht raschen Handelns wird durch das unendlich breite Hin und Her der Reden, durch Exkursionen der Einzelpersonen in alle möglichen Gebiete gelähmt. Herodes selbst bleibt nicht die impulsive Kraftnatur, er wird zum langweiligen Schwätzer wie alle die anderen Menschen, die auf der Szene stehen.

Kämpft schon das ausgehende kunstmäßige lateinische Weihnachtsspiel mit diesen Entartungszeichen, so setzt das beginnende volkssprachliche damit ein. Es ist der Zug zum Epischen, der das mittelalterliche Drama ja überhaupt völlig beherrscht. Frei davon hält sich nur das volkstümliche Weihnachtsspiel wie alles Volkstümliche, dem selten viel am Wort, am meisten aber am Geschehen liegt.

VI. Das Rachelspiel.

Wir kommen zum dritten Tag des weihnachtlichen Zyklus, dem 28. Dezember. Noch zu Augustins Zeiten gehört Matth. 2, 13—26, die Geschichte von der Flucht nach Ägypten und dem Kindermord zu den Festlektionen des Epiphanientages. Aber das wurde bald anders. Je mehr man den Unschuldigen in der kirchlichen Literatur Beachtung schenkte, um so mehr stellte man ihre hohe Bedeutung fest, die sich nicht nebenbei an einem Hauptfesttag, der anderem Stoff gewidmet war, abmachen ließ. Schon in der gallikanischen Liturgie werden sie besonders hervorgehoben, wie ein 'Sermo de Innocentibus ab Herode occisis' beweist[1]. Sie werden als die ersten Märtyrer von der kirchlichen Exegetik gepriesen. So bekommen sie ihren besonderen Festtag, eben den 28. Dezember. Das mag etwa im 7. Jahrhundert geschehen sein. Bald läßt sich eine gewisse Beliebtheit des Festes nicht verkennen. Es zeichnet sich vor allem durch eine Anzahl prächtiger, gefühlswarmer Hymnen aus, von denen ich nur eine der bekanntesten von Hrabanus Maurus De Natale Innocentium[2] erwähnen möchte.

Die Festlektion Matth. 2, 13—26 wurde jetzt natürlich dem Magiertag fortgenommen. Als Epistellektion wählte man Apokalypse 14, jenes visionäre Bild des Johannes von der neuen Zionsgemeinde, welche gläubig dem Lamm Gottes folgt, dessen Deutung auf die Unschuldigen Vers 5 (. . . „sine macula enim sunt ante thronum dei") veranlaßt hatte.

Auch am Tage der unschuldigen Kindlein nun bemerken wir dramatische Vorgänge. Wir haben darüber bis jetzt vier Zeugnisse. Freilich, ein einheitliches Bild bieten sie nicht, und in ihren typischen Partien sind sie nicht so durchgehend verwandt wie die Magierspiele unter sich. Es ist schwierig, auf Grund dieser vier Formen Urteile

über Entstehung, Alter usw. auszusprechen. Diese können immer nur bedingt als richtig gelten. Erst wenn die liturgische Hinterlassenschaft der Kirchen noch mehr durchforscht ist und wir von dem Rachelspiel mehr Zeugnisse haben als jetzt, wird sich ein abschließendes Urteil fällen lassen. Allerdings scheint es mir, als ob die Zeugnisse spärlicher sind, wie wir annehmen möchten. Sicher besaß das Rachelspiel bei weitem nicht die Popularität wie das Magierspiel. Es hat sich gar nicht gehalten. Schon nach kurzer Zeit wurde es vom kompilatorischen Spiel aufgesaugt. Vererbt als selbständiges Spiel in der Volkssprache ist es nicht.

Wenn man sich nach der äußeren Form richtet — das Rachelspiel ist größtenteils in gereimten Versen erhalten, eine für uns bis jetzt ungewohnte Form —, wenn man weiter die vorherrschende Kombination mit dem erweiterten, also späteren Herodesspiel, sowie die Erfindung der Figur der consolatrix berücksichtigt, so kommt man zu dem Schluß: Das Rachelspiel kann, relativ genommen, nicht alt sein. Das ist auch ohne Zweifel der Fall. Es kann erst entwickelt sein, als die beiden anderen Spielarten eine ziemlich hohe Stufe erreicht hatten. Es ist also das jüngste Spiel des Weihnachtszyklus. Wenn wir seine Anfänge noch ins 11. Jahrhundert setzen wollen, so müssen wir sie ganz an den Schluß verlegen, in die Mitte oder gar in den Anfang keineswegs.

Unsere vier Texte bilden glücklicherweise vier fortschreitende Entwicklungsphasen. Das ist im Wachstum der Rachelszene erkennbar. Wenn auch die Phasen nicht gleichmäßig voneinander abstehen — das Spiel von Benoît ist dem Freisinger viel näher verwandt als etwa dem Laoner —, so läßt sich doch die Entwicklung der Spiele an den einzelnen Beispielen leicht verfolgen.

1. Das reine Rachelspiel.

a) Limoges.

Das jedenfalls älteste Zeugnis verzeichnet ein Tropar von Saint Martial zu Limoges. In den Nokturnen sang man ein Responsorium, welches sich auf Apokalypse 6, 9 stützte. Es lautete dort: „. . . Vidi subtus altare animas interfectorum propter verbum dei et propter testimonium, quod habebant et clamabant voce magna." Das

Responsorium war umgedichtet worden und stellt sich nun in Limoges so dar:

Resp.: Sub altare Dei audivi voces occisorum dicentium:
Quare non defendis sanguinem nostrum
Et acceperunt divinum responsum:
Adhuc sustinete modicum tempus,
Donec impleatur numerus fratrum vestrorum.

Versus: Vidi [3] sub altare Dei animas sanctorum propter verbum Domini quod habebant et clara voce dicebant: Quare non.

Es folgt Rachels Gesang, den ein Engel beantwortet.

Rachel:

O dulces filii — quos nunc progenui
Olim dicta mater — quod nomen tenui?
Olim per pignora — vocor puerpera:
Modo sum misera — natorum vidua.
Heu! mihi miserae — cum possim vivere,
Cum natos coram me — videos perdere
Atque lacerare — parum detruncare.
Herodes impius — furor repletus
Nimium superbus — perdit meos partus.

Angelus:

Noli Rachel, deflere pignora:
Cur tristaris et tundis pectora?
Noli flere sed gaude potius
Tui nati vivunt felicius.
Ergo gaude!
Summi patris aeterni filius
Hic est ille, quem quaerit perdere
Qui vos facit aeterne vivere
Ergo gaude!

Wir bemerken ein kleines, höchst primitives Spiel. Es scheidet sich deutlich in zwei Teile: das Responsorium und die Rachelszene. Das Responsorium ist inhaltlich ebenfalls zweiteilig. Das 'Quare non defendis' stellt die Klage der Unschuldigen, das 'Adhuc sustinete' den Trost Gottes dar. Der Versus bildet die verstärkende Wiederholung des Ganzen.

Nach diesem Schema ist nun auch die Rachelszene geschaffen worden. Erst erfolgt die Klage Rachels und darauf der Trost des Engels. Es ist also eine inhaltliche Nachbildung des Responsoriums. Ich vermute, daß das 'O dulces filii' ursprünglich eine Hymne gewesen ist, die durch Rollenverteilung erst dramatisiert wurde. Für die Klage Rachels scheint mir der Hymnencharakter sichergestellt. Der Hauptgrund dafür sind die gereimten Verse, die uns zum erstenmal auffällig in einer Szene entgegentreten. Der Trost des Engels mag später hinzugefügt sein. Auffällig ist aber auch bei ihm der Hymnenstil.

Eingestreut in die Liturgie, erzeugt dieser Wechselgesang zwischen Rachel und dem Engel eine ungemein tiefe Wirkung. Es ist besonders die Klage Rachels mit einer überwältigenden Kraft der Empfindung ausgestattet, übrigens auch ein Zeichen des Hymnencharakters. Bewirkt schon die Einleitung mit der echt apokalyptisch anmutenden Vision 'sub altare Dei' einen mystischen Schauer, der durch den flehenden Ruf der unschuldig Getöteten nach Rache tragisch wirkt, so ist der Ausbruch des mütterlichen Schmerzes bei Rachel geradezu ergreifend. Es war ein wirklicher Dichter, der solche Lyrik niederschrieb. Sie hat so gar nichts von dem trockenen, oft hölzernen Stil des Durchschnittsdramaturgen unserer Weihnachtsspiele.

Und dazu der Gegensatz! Tröstend steht der Untröstlichen der Engel zur Seite. Er spendet den alten Trost, den alle Märtyrer haben. Durch ihren Tod erlangen sie die Seligkeit. Somit ist dieser der Geburtstag des ewigen Lebens, 'ergo gaude'. Aber der Zuspruch fruchtet nichts. In Laon klagt Rachel eigensinnig die Matthäusworte (2, 18): „Noli consolari, quia non sunt!"

Wo kommt Rachel her? Es war ein evangelischer Hinweis, der auf sie Bezug nahm. Matth. 2, 18 lautet: „Vox in Rama audita est, ploratus et ululatus multus Rachel plorans filios suos et noluit consolari quia non sunt." Rachel ist die Personifikation der jüdischen Mütter. Sie verkörpert das ganze ungeheure Weh, welches den sehr vielen Unschuldigen — 144 000 nach Apok. 14 — angetan war. Irgend jemand, der trösten soll, gab das Responsorium wie das 'consolari' ein. Man wählte einen Engel dazu. Das war der übliche Ausweg. So stehen sich also in besonderen Personen verkörpert Klage und Trost gegenüber. Die Entwicklung wird ähnlich wie bei

der Krippenszene gewesen sein. Erst später machte man aus dem Engel die consolatrix, weil man sich auf das 'consolari' besann. Benoît schuf sogar zwei consolatrices. Was zu der Mehrzahl der Trösterinnen geführt hat, vermag ich nicht zu sagen. Ob es eine mehr mechanische Analogie zu den obstetrices war?

Wie es um das Mimische bestellt war, können wir nicht ersehen, da keine Szenarangaben vorhanden sind. Ich halte eine rezitativmäßige Vortragsweise des Gesanges der beiden Darsteller für das Wahrscheinlichste, natürlich ohne jede Geste. Das Nichtspielgemäße der Szene wird durch das Fehlen jedes Hinweises auf Auftritt oder Abgang der Personen, auf die erfahrungsgemäß sonst viel Wert gelegt wird, nur bestätigt. Der Text an sich freilich läßt die Möglichkeit starker Gesten durchaus zu.

Diese Rachelszene nun ist der Grundstock des Spiels. Sie hat sich ebenso im späteren Verlauf zum Mittelpunkt herausgehoben, wie es die Krippenszene bereits getan hatte. Die scharfe Scheidung von Klage und Trost, dieser vom Engel, jene von Rachel vertreten, charakterisiert das Ganze.

b) Laon.

In Laon ist das Rachelthema mit dem der Magier verknüpft. Es ist ebenfalls in gereimten Versen vorhanden. Der Text steht sichtlich unter dem Bestreben, dialogisch das Ganze mehr herauszuarbeiten. Deshalb erwitert man, und zwar in ziemlich durchsichtiger Weise. Anz[4] weist überzeugend nach, daß der Laoner Trost eine Umdichtung des 'Noli Rachel' von Limoges ist, freilich teilweise sinnlos und entstellend. Das mag auch mit der Klage der Fall gewesen sein. Man zerlegte also das Limoger Vorbild in seine einzelnen Teile und schob alternierend Klage und Trostpartien, dem Geschmack des Bearbeiters entsprechend in Hexameter verwandelt, aneinander. So wurde Rede und Gegenrede viergliedrig im Gegensatz zum zweigliedrigen Limoger Spiel. Aber damit nicht genug. Man rahmte das Ganze ein durch gereimte Sequenzen. Das war ein neues Mittel zur Texterweiterung, mit dessen Hilfe der Dialog sogar auf neun Glieder sich ausbauen ließ. So ist die erste Klage Rachels 'O dulces innocentium acies' der Sequenz 'Celsa pueri concrepent melodia'[5] entnommen, das Trostwort der consolatrix

'Quem beata' ebenfalls, während die Schlußklage Rachels der Sequenz 'Misit Herodes' [6] angehört. Das Alter dieser Sequenzen läßt einige Erwägungen für das Laoner Spiel zu. Obwohl zwar die Handschrift dem 13. Jahrhundert angehört, dürfen wir doch keineswegs das textliche Material als in so später Zeit entstanden annehmen. Das Laoner Spiel ist ja eine späte Kombination von Magier und Rachel, die erst im 13. Jahrhundert entstand. Die textlichen Bestandteile gehen zum Teil auf das 11. Jahrhundert zurück. Die Sequenz 'Celsa pueri' stammt aus dem 11., die 'Misit Herodes' aus dem 12. Jahrhundert. So mag auch die Laoner Rachel — die Sequenzen können natürlich nur eine spätere Zutat sein — anfangs des 12. Jahrhunderts fertiggestellt sein.

Neu ist nun der Hinzutritt einer Szene, welche der Rachelszene vorgestellt wurde. Das ist der Auftritt der Unschuldigen. Je nachdem man dieser Szene Bedeutung beilegte, wurde das Spiel officium innocentium genannt. Die Szene lautet so:

„Rex gladium reddens Archalao dicit:
Indolis eximie, pueros fac ense perire.
Interim pueri agnum portantes intrant cantantes:
Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi. Alleluia.
Iterum et tertio veniunt armati, clamant pueri dum occiduntur:
Quare non defendis sanguinem nostrum.
Angelus:
Adhuc sustinete modicum tempus donec impleatur numerus fratrum vestrorum.
Venit Rachel" usw.

Wir erinnern uns an die Schlußszene des Herodesspiels, wo dieser nach dem 'Delusus es' große Beratung abhält und ihn der Armiger (Archelaus) den Rat zum Kindermord eingibt. Damit setzt die Szene ein. Herodes überreicht Archelaus sein Schwert mit dem Befehl zum Mord. Der Auftritt der Kinder erfolgt. Ganz in Weiß gekleidet ('stolis albis' in Benoît) ziehen sie in den Chorraum ein und tragen ein Lamm, das Symbol des unschuldigen Gottessohns. Sie zeigen es mit den Worten: „Ecce agnus Dei". Da brechen die Bewaffneten wütend auf die Kinder los und töten

sie unter furchtbaren Streichen. Unter dem Jammerruf 'Quare non' sinken sie zu Boden. Ein Engel aber tröstet sie mit dem 'Adhuc sustinete'. Jetzt erst kommt Rachel.

Man merkt sofort, daß das uns schon bekannte, aus der Apokalypse stammende Responsorium 'Sub altare Dei' der Hebel zur Entstehung der neuen Szene war. Es ist wörtlich entlehnt. Die Kinder als Jammernde enthielt es schon, der Engel als Übermittler des 'divinum responsum' war eine natürliche Gestalt, die — wie ich vermute — einfach aus dem letzten Teil des Herodesspiels übernommen war. Die übrige szenische Ausschmückung ist ebenfalls der Apokalypse entlehnt, wie sie die Tagesepistel darbot. Dort heißt es 14, 1 ff.: „Et vidi et ecce agnus stabat supra montem . . . hi (die Unschuldigen) sequuntur agnum, quocumque ierit." Allerdings findet sich in Laon eine szenische Abweichung, die sich mit den Textworten nicht verträgt. Die pueri tragen das Lamm, statt ihm zu folgen, wie es tatsächlich in Freising und Benoît der Fall ist, die sich wörtlich an die Vorlage halten [7].

Die Dramatisierung des Nokturnenresponsoriums war also sehr einfach. Szenisch ist das Töten der Kinder zu beachten. Es erfolgt natürlich nicht wirklich. Die pueri lassen sich einfach zu Boden fallen. Man trieb also den Realismus noch nicht auf die Spitze wie etwa in Luzern, wo man blutgefüllte Stoffpuppen „tötete".

Jetzt erst wurde die Rachelszene gebührend hervorgehoben. Umso eindringlicher mußte nach dem furchtbaren Schauspiel der Ausbruch ihres Schmerzes wirken. Jetzt finden wir auch szenische Anweisungen, welche sie befolgen soll. Sie bricht in ein weinendes Geschrei aus (exclamans cum fletu). Wir müssen uns die stärksten Gesten denken, die der Schmerz bei einer Mutter um die verlorenen Kinder auslöst.

So haben wir also ein fertiges Spiel mit zwei Szenen:

1. Tötung der Unschuldigen (Tötungsszene).
2. Rachels Klage und Trost (Rachelszene).

Der Schluß des Spiels ist nicht mitgeteilt; wahrscheinlich bestand er in der uns schon bekannten Schlußprozession und der üblichen Antiphon.

Das Bedeutsamste des Laoner Spiels ist die Anreihung an das Magierspiel. Wir haben ja bereits beobachtet, daß das Herodes-

spiel mit dem Rachelstoff liebäugelte, da in ihm alle Voraussetzungen zur Ausbeutung desselben gegeben waren. Mit der Meldung des Nuntius 'Delusus es' war das Thema angeschnitten. Freising und Bilsen hatten sich nicht dabei beruhigt. Sie spannen weiter bis zu dem schlimmen Befehl des Königs. Sie waren also gewissermaßen bereits vom Stoff mit fortgerissen, den erst die Schlußprozession ein wenig gewaltsam unterbrach. Laon hat das Spiel einfach rein äußerlich mit dem Rachelspiel verbunden und so eine natürliche Fortsetzung des Herodesspiels erzielt.

2. Das kombinierte Rachelspiel.

Mit der Tötungs- und Rachelszene war der Stoff des reinen Rachelspiels erledigt. Mehr gab er nicht her. Da aber nun ein solches Spiel im Vergleich zu den Magierspielen geradezu dürftig war, so suchte man nach Erweiterungen, mit denen man es verknüpfen konnte, um so auch ein dem 28. Dezember würdiges Spiel zu schaffen. Man schaute sich also im Matthäus weiter um und fand die Ereignisse vor und nach der Tötung der Unschuldigen ebenfalls „dramatisierungswert". Da sie allein kaum fähig waren, als selbständige Spiele zu gelten, war die Kombination mit dem Rachelspiel unbedingt nötig. Von „Kompilation" kann man nicht reden, da die Zusammenhänge der einzelnen Szenen durchweg nicht innerlich sind. Nicht dramatisiert war bis jetzt die Flucht der heiligen Familie, die Matthäus erwähnt. Stellen wir sie unserem reinen Rachelspiel vor und nehmen noch als Einleitung das Hirtenspiel mit, so haben wir das Spiel von Freising.

a) Freising.

Es besteht also aus vier Szenen:

1. Hirtenspiel (ältere Fassung).
2. Fluchtszene
3. Tötungsszene } Reines Rachelspiel.
4. Rachelszene }

Das ist die genaue Szenenfolge, wie sie das Evangelium erwähnt. Die Hirtenszene ist auffällig. Sie hat den technischen Zweck, anfänglich einen Ruhepunkt an der Krippe zu bilden, da das Spiel doch nicht gleich mit der Flucht einsetzen konnte. Aber

sie zeigt sich uns in einer ganz ungewohnten Form. Seltsam dogmatisch-scholastische Verse begleiten das Auftreten der Hirten. Anders ist schon die Verkündigung, doch immer noch befremdend:

„O tum pastoris, Pastoris, nuntio vobis
qui redemit proprias, pastor et agnus, oves
pannis obductus, decus orbis, gloria regum
in foeno situs est, qui cibat omne quod est.
In Bethlehem vitae panem quaeratis eundem."

Darauf folgt das Gloria der angeli; die Hirten ziehen unter einem hymnenartigen Gesang zur Krippe, wo sie verweilen und das 'Regem coeli' anstimmen. Der Chor fragt das 'Pastores quidnam vidistis', die Antwort 'Infantem vidimus' erfolgt. Damit ist der Vorschub, das Hirtenspiel der älteren Fassung, zu Ende. Die Hirten ziehen ab.

Die Fluchtszene vollzieht sich ganz nach der Vulgata. Der Engel ermahnt den schlafenden Joseph, der mit Maria von Anfang an an der Wiege gedacht sein muß, das Kind und seine Mutter zu sich zu nehmen und dem Herodes zu entfliehen. Joseph erhebt sich und fordert Maria zur Flucht auf. Sie folgt willig: „Omnia dura pati vitando periculo nati mater sum praesto, jam vadam tu comes esto." Unter dem 'Egypte noli flere', einer alten Antiphon [8], ergreifen sie die Flucht. Diese vollzieht sich in Benoît so, daß Maria das Kind auf ihren Armen trägt. Es muß also eine Puppe gewesen sein. Wahrscheinlich ging der Zug von der Krippe durch das Schiff zum westlichen Eingang der Kirche, sodaß Herodes ihn nicht beobachten konnte.

Joseph erscheint zum erst nmal handelnd. In Laon weist ein dürftiger Vierzeiler, den er an die Weisen richtet, auf sein Vorhandensein hin; sonst finden wir nirgends seiner gedacht. Ebenso fängt auch Maria an, lebendig zu werden, d. h. praktisch, die heilige Familie tritt aus ihrer Passivität heraus und greift mit in das Spiel ein. Lange hatte man nur gewagt, die heiligen Personen bildlich darzustellen, jetzt endlich war das Vorurteil gebrochen. Jetzt war auch der Weg geebnet, ein lebendiges Christuskind einzuführen. Somit schwand die alte Scheu vor den göttlichen Personen ganz. Leider führte das sehr bald zu einer pietätlosen szenischen Verwilderung.

Es folgt die Tötungsszene, eingeleitet durch den Befehl des Herodes. Der Armiger führt den blutigen Auftrag aus mit den Worten 'Disce mori puer'. Die Unschuldigen stimmen das 'Herodes impie'[9] an, als Rachel darauf erscheint. Szenisch ergibt sich eine Schwierigkeit. Wann treten die Innocentes auf? Sie sind auf einmal da. In den anderen Spielen haben wir die Auftrittsprozession, hier haben wir sie nicht. Es bleibt uns nichts weiter übrig, als sie von vornherein in ihrer Station anzunehmen. Bei der sechszeiligen Rede des Armiger haben sie genügend Zeit, hervorzukommen.

Die Rachelszene ist noch mehr erweitert. Statt der gereimten Sequenz ist es hier eine Prosasequenz, welche die gleichen Dienste tut. Sie hat Notker Balbulus gedichtet: „Quid tu virgo mater ploras"[10]. Die Sprache ist entschiedener als in Limoges, die Umrisse des Dialogs nicht so groß wie in Laon, die Ausdrücke von packender leidenschaftlicher Kraft. Rührende Bilder finden sich. Ich erwähne nur das folgende: „Quam te decent genarum rosulae!" Dabei wischt die consolatrix dem Racheldarsteller die weinenden Augen. Wie lieblich-naiv ist die persönliche Wendung, welche Rachel ihrer Klage gibt: „Wehe! Wehe! W he! Du meinst, ich weine umsonst? Ich bin d s Sohnes beraubt, der allein für meine Dürftigkeit sorgte, der nun nicht mehr gegen die Feinde die kleine Scholle verteidigt, die mir Jakob erwarb[11]!" Dabei liegt kein Fluch auf ihren Lippen, sie nimmt alles als Schicksalsfügung hin. Zweimal sucht sie das 'Haud flendus est iste' eindringlich zu besänftigen. Aber der Trost ist zu schwach, daß das Himmelreich des Sohnes wartet.

Die Schönheit des Inhalts und weise Mäßigung des Stils wetteifern mit der Form, die Freising ja überhaupt immer besonders betont. Wir haben außer der angeführten Sequenz durchgehend Hexameter.

b) Benoît-sur-Loire.

Es stellt die letzte, höchste und am klarsten entwickelte Stufe des kombinierten Rachelspiels dar. Der Kern der drei Szenen aus Freising war auch hier geblieben: Flucht-, Tötungs- und Rachelszene. Aber man hatte die Ungeschicklichkeiten in szenischer Hinsicht dadurch beseitigt, daß man mit dem Auftritt der Unschuldigen das Spiel einleitete und die Tötung vorbereitete. Darauf folgte eine zweite

vorbereitende Szene, die Thronbesteigung des Herodes, die wir als Rahmenspiel bereits kennen. An die Kernszenen schloß sich die Thronbesteigung des Archealus und die Rückkehr der heiligen Familie. Der Bau des Spiels sieht demnach so aus:

1. Vorspiel { Auftritt der Unschuldigen. / Thronbesteigung des Herodes.
2. Kernszenen { Fluchtszene. / Tötungsszene. / Rachelszene. } Reines Rachelspiel.
3. Nachspiel { Thronbesteigung des Archelaus. / Rückkehr der heiligen Familie.

Im Vorspiel ziehen die Unschuldigen mit einem Hymnus wahrscheinlich durch den westlichen Eingang in die Kirche. Das Lamm erscheint mit einem auf den Rücken gebundenen Kreuz. Ihm folgen die Kinder, während sie das 'Emitte agnum Domini' singen, eine Jesaias 16, 9 entlehnte Stelle. Langsam, vielleicht auf einem Umweg, nähern sie sich dem König, doch so, daß sie erst dann vor seinen Thron im Querschiff kommen, wenn sie wieder in Aktion treten müssen. Das Lamm führen sie mit sich.

Inzwischen überreicht der Armiger dem Herodes, der vorher seinen Thron bestiegen hat, das königliche Zepter. Alles stimmt das 'super solium David' an, das wir schon kennen. Es ist also die bereits betrachtete Vorderszene des Rahmenspiels aus dem erweiterten Herodesspiel. Jetzt richten sich die Blicke auf die Gruppe an der Krippe. Dort liegt Joseph in tiefem Schlafe. Der Engel tritt hinzu (Super praesepe apparens), weckt ihn und fordert ihn mit den Matthäusworten zur Flucht auf. Joseph flieht mit Maria und dem Kind 'non vidente Herode', dabei singen sie als Prozessionsgesang das 'Egypte noli flere'. Die „Flucht" endet in irgendeinem Ort der Kirche, den wir nicht kennen, wo Joseph, der noch die Schlußszene abzuwickeln hat, auf den Ruf des Engels zur Rückkehr wartet. Die Tötungsszene beginnt in der üblichen Weise. Der Armiger entdeckt den Betrug der Weisen. Interessant und mit psychologischer Steigerung wird die Erregung des Herodes geschildert: „Tunc Herodes quasi corruptus, arrepto gladio, paret se ipsum occidere, sed prohibeatur tandem a suis, et pacificetur; dicens: Incendium

meum" usw. Da gelangen die Unschuldigen vor dem König an, ein Hymnus ertönt, und jetzt erst beim Anblick der Kinder wagt der Armiger den verruchten, aber gutgeheißenen Vorschlag. Sofort wird er befolgt. Dabei soll das Lamm heimlich entfernt werden (subtrahatur agnus clam). Die Unschuldigen klagen ihm nach: „Salve agnus dei; salve, qui tollis peccata mundi, alleluia!" Das erforderte das Feingefühl; das Lamm Gottes durfte bei der Metzelei nicht dabei sein. Das Szenar bemerkt weiter: „Tunc matres occidentes orent: Oremus, tenere natorum parcite vite." Die Erscheinung dieser Mütter begegnet hier allein. Der Zweck war klar: die Szene noch eindrucksvoller zu machen. Sie treten vor Rachel auf und suchen den Schergen des Königs vergebens in den Arm zu fallen. Es ist möglich, daß diese Mütter bereits in Freising die Szene mit ihrem Geschrei erfüllten. Wenigstens erhält da die leidenschaftliche Stelle der Klage Rachels einen bestimmten Hintergrund, welche heißt: „Ah! Matres miserae, quae cogimur ista videre, cur autem natis patimur superesse necatis? Saltim morte pari nobis licet hos comitari." Einen Dialog oder Chor hatten sie aber dort noch nicht, werden auch nicht besonders erwähnt.

Wie tot liegen die Kinder, bis sie das 'Expergiscimini' des Engels weckt. Sie bleiben am Boden. Ihr Racheruf findet des Engels Trost, wie wir ihn schon aus Limoges kennen: 'Adhuc sustinete'. Jetzt beginnt die eigentliche Rachelszene. Rachel kommt in Begleitung zweier consolatrices und sieht das Entsetzliche. In ungeheurem Schmerz vereint sie ihre Klage mit der der Mütter. Es ist teilweise der Freisinger Text, der hier verwendet wird. Aber jede Textzeile wird mit 'Heu' eingeleitet, die zweite Klage sogar mit diesem dreimaligen, schmerzlichen Weheruf. Wir sehen deutlich die starke Steigerung. Die eindringlichen Mahnungen der Trösterinnen fruchten nichts. Mit den Worten: „In me turbatum est cor nostrum" ist Rachel am Ende ihrer Kraft. Die consolatrices führen die halb Ohnmächtige hinweg. Im Schauspielerischen bemerken wir hier das Vollendetste, was wir bis jetzt beobachten konnten. Mild und versöhnend tragen die lieblichen Worte des Engels 'Sinite parvulos', Lasset die Kindlein zu mir kommen, über die erschütternde Tragik der Rachelszene die mitleidigen Herzen der Zuschauer.

Jetzt war das Spiel eigentlich zu Ende. Aber der Trieb, Matthäus

ganz auszuschöpfen, wirkte fort. 2, 19—23 berichtet von den veränderten Verhältnissen in Palästina, welche die heilige Familie zur Rückkehr bewogen. Archelaus, des Herodes Sohn, herrschte, nachdem sein Vater gestorben war. Joseph wich ihm aus und zog nach Galiläa auf Befehl Gottes.

Um diese Episode einzuflechten, wird eine neue Thronbesteigung, die der Einleitungsszene nachgebildet war, inszeniert. Archelaus besteigt den Thron. Allerdings ging die Szene nur mimisch vor sich. Darauf wenden sich unsere Blicke zu Joseph und Maria, die wir im Anfang verlassen haben. Der Engel ruft sie nach Galiläa zurück, weil die Gefahr vorüber sei. Joseph kommt nun mit seiner Familie zurück, 'secedens in partem Galilaea' — das war wieder ein bestimmter Ort der Kirche — und singt mit Maria eine Antiphon des Augustinischen Magnifikat: 'Gaude, gaude, gaude, Maria virgo'. Mit dem Te Deum schließt das Spiel.

Dieses vollendetste Rachelspiel muß zweifellos von gewaltiger, unmittelbarer Wirkung gewesen sein. Es war logisch und szenisch straff aufgebaut und sicher von einem praktisch gewandten und, was die Rachelszene beweist, geschmackvollen Bearbeiter zusammengestellt worden. Wie geschickt stellt er die Auftrittsprozession der Kinder und des Königs mit Gefolge gleich in den Anfang, wie prächtig weiß er die Rachelszene nicht bloß textlich, sondern auch szenisch und vor allem schauspielerisch zu gestalten! Das Interesse mag bei keinem selbst der Vorgänge nebensächlicher Art gelähmt worden sein. Es war jedenfalls eine gute Leistung für die Verhältnisse des mittelalterlichen kirchlichen Theaters. Schaulust und Gefühl der Zuschauer wurden in gleicher Weise angeregt. Und das war von nicht geringer Bedeutung.

Wie schon einleitend gesagt, glaube ich nicht, daß das Rachelspiel größere Verbreitung genoß. Das beweist schon der Umstand, daß Rouen, eine in kirchlichen Spielen so ungemein interessierte Kathedrale, kein Rachelspiel besitzt, wohl aber ein officium infantum, ein seit dem 11. Jahrhundert beliebteres und wirksameres Spiel, das am gleichen Tage wie das Rachelspiel gefeiert wurde. Schon Johann von Avranches erwähnt es.

Die weihnachtliche Zeit war so gut wie keine andere geeignet zum Festefeiern. So hatte man nicht nur Feste heiliger Personen

auf die Mittwinterszeit gelegt, sondern auch Feste der Kleriker. Am 26. Dezember feierten die Diakonen, am 27. die Priester und Kapläne ihren Tag; endlich am 28. Dezember hatten die Chorknaben, die Subdiakonen, ihr Fest, das officium infantum oder puerorum. Natürlich hatte man den Tag mit Beziehung auf die Unschuldigen gewählt. Während nun die Feste der anderen Kleriker fast keine Bedeutung erlangten, bekam das Fest der Chorknaben und Klosterschüler schon im 9. Jahrhundert größere Wichtigkeit und Beliebtheit, um so mehr, als an diesem Tag den Schülern die größten Freiheiten eingeräumt wurden, die sogar so weit gingen, daß sie priesterliche Funktionen in der Kirche ausübten, sich einen Bischof wählten und überhaupt ganz außerhalb der sonstigen strengen Zuchtgesetze standen. Indem sie die Zeremonien der wirklichen Kleriker nachahmten, feierten sie das officium, welches im wesentlichen aus einer Prozession mit liturgischer Handlung am Altar der innocentes, gewöhnlich der Benediktion des Knabenbischofs, bestand. Da das officium mit unserem weihnachtlichen Stoffkreis nicht das geringste zu tun hat, scheidet es aus der Behandlung aus. Wichtig ist eben nur, daß es, als das Rachelspiel auftauchte, stark genug war, infolge seiner großen Beliebtheit, welche auf die Späße der jugendlichen Kleriker in ihren ungewöhnten Ämtern zurückging, dem neuen Spiel den Boden abzugraben. So wurde das Rachelspiel verdrängt und kam zu keiner großen Verbreitung. Als 1270 etwa das Fest der Chorknaben auf den 6. Dezember [12] verlegt war, war dessen Sieg über das Rachelspiel entschieden. Wo wir dieses noch finden, ist es ein pietätvoll gepflegter Rest alter Gewohnheit. Daß das officium das Rachelspiel beeinflußt hat, beweist die Auftrittsszene der innocentes in Benoît, wo eine Antiphon herübergenommen worden war [13]. Doch das kommt nur als Nebensache in Betracht. Das Rachelspiel ist sonst durch und durch selbständiges Gewächs.

So lassen sich die Beobachtungen in folgende vier Sätze fassen:

1. Die Grundlage des Rachelspiels ist das Nokturnenresponsorium 'Sub altare Dei'. Ihm wurde anfangs wahrscheinlich ein Hymnus, die Klage und den Trost Rachels behandelnd, nachgestellt, auf dem die primitive Rachelszene in Limoges beruht.

2. Vor die Rachelszene fügte man die Tötungsszene der Unschuldigen mit dem Lamm an, welche immer mit dem Schluß des Herodesspiels (Delusus es) verbunden auftritt. Beide Szenen bilden das reine Rachelspiel.
3. Das kombinierte Rachelspiel besteht außer dem reinen aus den noch nicht dramatisierten Episoden des Matthäusevangeliums (2, 13—26). Es sind das die Flucht nach Ägypten, die Thronbesteigung des Archelaus und die Rückkehr nach Galiläa. Die Verbindung mit der Hirtenszene in Freising ist willkürlich.
4. Das Rachelspiel ist kaum vor das Ende des 11. Jahrhunderts zu setzen. Es ist das jüngste der lateinischen Weihnachtsspiele. Weder größere Verbreitung, noch selbständige Dauer zeichnen es aus, da es durch das officium infantum hart bedrängt wurde.

Anmerkungen.

I. Die Grundlagen.

[1] M. Gerbert, Vetus liturgia alemannica, Disquis. IX, cap. I, III; St. Blasien 1776.

[2] H. Anz, Die lateinischen Magierspiele, Leipzig 1905.

[3] H. Usener, Religionsgeschichtl. Unters. I, 285, Bonn 1889.

[4] A. Hauck, Kirchengeschichte Deutschlands II, 346, Leipzig 1904.

[5] Usener a. a. O. — Siehe dazu auch: P. Cassel, Weihnachten. Berlin o. J., S. 148.

[6] Ihre legendarische Geschichte siehe bei A. Stückelberg, Die Weihnachtskrippen. Baseleer Jb. 1896, S. 278.

[7] Nur so kann man sich die Stelle der Weihnachtspantomime von 1336 in Mailand erklären, von der der Chronist schreibt: „.. ubi in latere altaris majoris erat praesepium cum bove et asino et in praesepio erat Christus parvulus in brachiis Virginis matris". (A. d'Ancona, Origini Del Teatro in Italia, I, 97. Firenze 1877).

[8] Siehe G. Rietschel, Weihnachten in Kirche, Kunst und Volksleben. Bielefeld und Leipzig 1902.

[9] Siehe zu dieser Frage P. Weber, Geistl. Schauspiel und kirchl. Kunst. Stuttgart 1894. — G. Cohen, Gesch. der Inszenierung im geistl. Schauspiel. Leipzig 1907, S. 99 f.

[10] A. Stückelberg a. a. O. S. 279. Es ist das ein paralleler Vorgang zu dem, nach welchem Arm- oder Beinknochen die Veranlassung zur Herstellung von Reliquiaren in Arm- oder Beinform bildeten. — Usener (a. a. O. S. 283) führt allerdings einen wesentlich andern Grund für die Verbreitung der Krippe, wie für die Tatsache überhaupt, daß sie in die Kirche kam, an. Er beweist durch eine Reihe Zeugnisse, daß die Krippe der Mittelpunkt einer eucharistischen Handlung wurde. In sie legt man die Hostie, und so ist sie der Abendmahlstisch für die weihnachtliche Christgemeinde. Das Christkind selbst ist symbolisch der cibus fidelium, eine Vorstellung, die sich bis weit in die Homilienliteratur verfolgen läßt. Daß diese Funktion der Krippe auch in Deutschland bekannt war, scheint sich mir nach einigen Zeugnissen zu bestätigen.

[11] Siehe die Ab. bei X. Kraus, Realenzyklopädie der christl. Altertümer, I, 410. Freiburg i. B. 1882.

[12] L. Gieseler, Lehrb. d. Kirchengesch., II, 154 Anm. 3. Bonn 1846.

[13] M. Friebe, Gesch. der ehemal. Lateinschulen Fraustadts. Progr. 153 (1894), S. 32.

[14] Migne, Patr. Lat. 101, 1175.

[15] Migne, Patr. Lat. 105, 1271.

[16] Migne, Patr. Lat. 101, 609.

[17] Migne, Patr. Lat. 112, 1651.

[18] Eine sehr zarte und für diese Zeit fein empfundene Weihnachtshomilie findet sich bei Hauck a. a. O. II, 655.

[19] W. Meyer, Fragmenta Burana, Berlin 1901. S. 34.

[20] Die klassische Untersuchung schrieb über ihn L. Gautier, Histoire de La Poésie Liturgique Au Moyen Age. I. Les tropes. Paris 1886.

[21] Gewöhnlich bezeichnet man Notker als Sequenzen-, nicht als Tropendichter. Und doch ist er es oder besser beides, da er nicht nur Sequenzen, die streng genommen nur musikalische Tonfolgen sind, komponierte, sondern auch kunstvolle Texte dazu dichtete, die Tropen. — Vergleiche dazu Gautier a. a. O. S. 21.

[22] M. Magnin, Journal des Savants 1861, S. 489.

[23] Wir werden im Verlaufe der Untersuchung sehr berechtigte Zweifel an dem 'Zelt' haben müssen. Es ist das offenbar eine irrtümliche Übersetzung des Wortes cortina. Danach sind auch die folgenden Angaben unrichtig.

[24] Leider verschweigt er, auf Grund welcher Quellen er zu der Darstellung der Feier in der angegebenen Form kommt. Ich kenne keine Nokturnenweihnachtsfeier, die nur aus der Verkündigung bestand und die noch dazu in allen christlichen Kirchen stattfand. Aber darauf kommt es uns nicht an. Das Wesentliche ist, daß sich an das Gloria weltliche Gesänge und Tänze, das sogenannte Hallelujasingen, anschlossen.

[25] Migne, Patr. Lat. 72, 1122.

[26] J. Douhet, Dictionnaire des Mystères. Migne, Nouv. Encyc. Théologique II, 43. Paris 1854, col. 18.

[27] J. Julian Dictionary of Hymnology. London 1892, S. 206.

[28] J. Julian, a. a. O. S. 206.

[29] J. Julian a. a. O. S. 206.

[30] Migne, Patr. Lat. 72, 1122.

[31] R. Prölß, Gesch. des Neuern Dramas, I, 44. Leipzig 1880.

[32] Siehe weitere Belege für England und Spanien bei Julian a. a. O. S. 206

[33] Magnin a. a. O. S. 490.

[34] J. Douhet a. a. O. col. 23.

[35] E. Martène (Tractatus de Antiqua Ecclesiae Disciplina, Lugduni 1706, S. 90) erwähnt die Sitte der Oblationen in der Christnacht, während welcher das Volk „spiritualia de Nativitate Domini cantica vulgari idiomate posita" singt. Sollte sich hier der Schlüssel zu den Texten des weihnachtlichen Hallelujasingens finden?

[36] Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, V, 353. Leipzig 1900.

[37] A. Hauck a. a. O. III, 343 ff.

[38] W. Meyer a. a. O. S. 36.

[39] Gautier a. a. O. S. 85.

[40] Gautier a. a. O. S. 91.
[41] Siehe bei Hauck a. a. O.
[42] K. Goedeke, Grundriß. Dresden[2] 1884. I, 31 und 199.
[43] P. Weber a. a. O. S. 35.
[44] Anz a. a. O. S. 26.

II. Die Zeugnisse.

[1] So hat Schmeller das Benediktbeurer Spiel ohne ersichtlichen Grund Ludus scenicus überschrieben, Weinhold das Freisinger Dreikönigsspiel mit der Überschrift von Orleans Herodes sive Magorum Adoratio bedacht, Mone das Einsiedler Fragment des Prophetenspiels nach Gutdünken bezeichnet.

[2] Siehe auch Anz a. a. O. S. 49.

[3] W. Meyer a. a. O. S. 38.

[4] E. Martène, De antiquis ecclesiae ritibus libri quattuor, Rotomagi 1700.

[5] Hrsg. von Le Prévost, Johannis Avrincensis Liber de officiis ecclesiasticis ... typis Bonaventurae Lebrun. Rotomagi 1679.

[6] Prévost a. a. O. S. 38.

[7] Da wir gerade auf Rouen immer wieder als Kronzeugen zurückgreifen müssen, möchte ich doch ein Wort mehr über die auffällige Tatsache der späten Handschriften sagen. Wir haben aus Rouen fünf Handschriften für das Hirtenspiel, drei für das Magierspiel und eine für das Prophetenspiel. Sämtliche Handschriften mit drei Ausnahmen, von denen zwei ins 13. Jahrhundert zu setzen sind, stammen aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Sehen wir vergleichsweise die Rouener Osterfeiern an! Von fünf Rouener Osterfeiern (K. Lange, Die lateinischen Osterfeiern, München 1887, S. 16) ist eine undatiert nach Martène überliefert. Von den andern geht eine auf das 13., die übrigen auf das 14. und 15. Jahrhundert zurück. Wir haben im ganzen also neun Handschriften aus zwei späten Jahrhunderten. Man sollte nun erwarten, daß die Spiele der späten Aufzeichnungszeit entsprechend möglichst ausgebildet seien. Das ist jedoch nur bedingt der Fall. Wir haben z. B. kein einziges kompilatorisches Spiel. Das so entwicklungsfähige Magierspiel, das im 14. Jahrhundert anderswo ganz bedeutend ausgestaltet war, kennt Rouen ohne Herodes- und Rachelszene. Wir können demnach nicht umhin, manche Rouener Formen als die den ursprünglichen am nächsten stehenden anzunehmen und müssen sie um etwa zwei bis drei Jahrhunderte früher ansetzen, als die Handschriften gestatten. Das Alter derselben darf uns also nicht beirren. Aber wie ist diese erstaunliche Erscheinung möglich? Es wäre nicht undenkbar, daß wir es hier mit einem Fall von besonders zähem Festhalten zu tun haben. Dann wären diese Handschriften jüngere Abschriften von älteren Manuskripten. Es ist aber auch möglich, daß Rouen im 14. und 15. Jahrhundert, wo die Verwilderung der liturgischen Spiele in den Parochialkirchen den Höhepunkt erreichte, als Sitz eines Erzbischofs eine Art Reformbewegung einleitete — wir müssen bei kirchlichen Dingen im Mittelalter stets mit diesem Begriff rechnen:

das Neue und die Reaktion dagegen platzen immer aufeinander — und dabei auf die erreichbar einfachsten Formen zurückgriff, also gewissermaßen Vorbilder schuf. Wäre das so, so wären die Rouener Spiele das Ideal unserer Untersuchung. Von der Hand zu weisen ist jedenfalls die Annahme nicht, sie wird im Gegenteil durch Parallelbeispiele wie etwa das späte Magierspiel von Besançon, das einfach den Bibeltext zugrunde legt und die in Fleisch und Blut übergegangenen älteren Texte ignoriert, gestützt. Wie weit allerdings Rouen zurückgriff, ist nicht ersichtlich, dürfte sich aber noch bestimmen lassen. Schon Meyer sind die primitiven Spiele Rouens aufgefallen. Er kommt zu einem sonderbaren Ergebnis, indem er schließt, das Weihnachtsspiel sei in seiner spätern Entwicklung „vielfach verschönert, verkürzt, ja sogar hier und da in einzelne officia zerschnitten" (a. a. O. S. 44). So kann er natürlich die einfachen Formen erklären. Aber er begeht den Fehler, diesen Schluß, der auf Rouen passen würde, generell zu fassen. Dazu bemerkt schon Anz (a. a. O. S. 127 Anm.), daß „der Weg der fortschreitenden Verkürzung" keineswegs als der normale in der Entwicklung zu gelten hat. Man muß bei diesen Erscheinungen sehr vorsichtig sein. Sie sind meist so unbestimmt zu fassen, daß ein wirklich richtiges Urteil allein dem glücklichen Zufall zu danken ist.

[8] Siehe auch Anz a. a. O. S. 126.

III. Das Hirtenspiel.

[1] E. Martène a. a. O. IV, 87.

[2] Der Gebrauch 'in' für 'ad' ist in diesem Latein nicht sehr selten. Im Rouener Spiel des 13. Jahrhunderts heißt es: „Illis venientibus duo clerici i n praesepe cantent", ebenso 'i n traverint' beim Hinzutreten der Hirten. — R. Heinzel (Sitz.-Ber. d. Wiener Akad. d. Wiss. Bd. 134, S. 8) führt als terminus für das Auftreten der Spieler 'i n trare' an.

[3] Das 'canonicos quindecim marcharum et librarum' meint vier Kapläne, welche dem persönlichen Dienst des Bischofs zugeteilt waren. Ihr jährliches Einkommen betrug 15 'Mark', daher der Name. Siehe A. Gasté, Drames Liturgiques de la Cathédrale de Rouen, S. 25 Anm. 3. Evreux 1893. — Die vicarii de secunda sede waren niedere Kleriker, oft Chorknaben. Sie saßen im Chorgestühl der untern (zweiten) Reihe. Siehe A. Gasté ebenda S. 26 Anm. 1.

[4] Martène a. a. O. IV, 91: „Pueri ludentes cum baculis stent ante altare."

[5] Ergänzt nach Du Méril a. a. O. S. 149 Anm. 4.

[6] Ich schließe das aus Johann d'Avranches Liber de Officiis, hrsg. von Prévost. Dort setzt Prévost, der sich auf d a s s e l b e M a n u s k r i p t bezieht, auch diese Punkte (siehe S. 117, nota 112). — Eine unleserliche Stelle kann es nicht sein, das hätte der gewissenhafte Martène vermerkt.

[7] Anz a. a. O. S. 36.

[8] Ul. Chevalier, Repertorium hymnologicum, Paris 1893 ff. Nr. 18 306. Manuskript der B. N. zu Paris, Nr. 904. 13. Jahrh.

[9] Auch bei der Verkündigung Mariä wurde es angewendet. K. Weinhold,

Weihnachtsspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien, Graz 1853, gibt S. 46 solche Beispiele aus der Adventszeit.

[10] A. d'Ancona, Origini del Teatro in Italia, S. 46. Firenze 1877.

[11] H. Suchier-Birch-Hirschfeld, Gesch. d. französischen Literatur, I, 282. Leipzig 1913.

[12] Ul. Chevalier, Repert. hymn., Nr. 14 777.

[13] Über diese Ausdrücke siehe G. Rietschel, Lehrbuch der Liturgik, I, 458. Berlin 1900. Singt eine Person, darauf der Chor, so ist der liturgische Gesang ein Responsorium; singen zwei Chöre abwechselnd, so ist es eine Antiphon.

[14] Ergänzt nach der gebräuchlichsten Textversion dieser Antiphon.

[15] In Sancti Gregorii Papae I ... Opera omnia, Paris 1705 findet sich S. 742 ein Abdruck der Antiphon.

[16] Martène a. a. O. IV, 91 ff. erwähnt außer Rouen noch Narbonne, Laudun, Reims, Nantes, wo es gesungen wurde.

[17] Es ist ganz lehrreich, den Gründen nachzugehen, welche veranlaßten, daß dieser sonst sehr beliebte Tropus den Offizien fernblieb. Sieht man die Tropare durch, so macht man eine merkwürdige Beobachtung. Der Tropus 'Hodie cantandus' ist mit einer Ausnahme nur in deutschen Troparen vorhanden, so dreimal in St. Gallen, zweimal in St. Emmeran, in Prüm, in Oxford, das wahrscheinlich auf St. Gallen zurückgeht. St. Germain-des-Près ist das einzige französische Tropar, das ihn hat, und das stammt aus dem 12. Jahrhundert, unterliegt also späterem Einfluß. Daraus geht hervor, daß das 'Hodie cantandus' in Frankreich ziemlich unbekannt war. Somit konnte es auch nicht in unsere Spiele aufgenommen werden.

[18] Siehe W. Creizнach, Gesch. des Neuern Dramas, I, 53. Leipzig [2] 1912.

[19] K. Lange, Die lateinischen Osterfeiern. München 1887.

[20] Es sind sicher noch viel mehr gewesen. Young, Publ. of the Modern Language 24 (1909) S. 297 trägt allein aus Paris noch 12 Osterfeiern nach.

[21] Gautier a. a. O. S. 224.

[22] Gautier a. a. O. S. 258 Anm. und S. 259 Anm. 2.

[23] Lange a. a. O. S. 38.

[24] Ergänzt nach andern Spielen.

[25] Zitiert bei W. Augusti, Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie 5, 362. Bonn 1822.

[26] Wir brauchen bloß an den Jubelruf bei Gautier a. a. O. S. 226 zu denken: „Hora est, psallite. Juba, dompnus, canere. Eia, eia, dicite: Quem quaeritis?"

[27] Vgl. E. de Coussemaker, Histoire de l'Harmonie au Moyen Age, Paris 1852, S. 26 und 237. — Da mir nur die mit Noten versehenen Texte Coussemakers vorliegen, habe ich nicht genügend zahlreiche Vergleiche zwischen den einzelnen Offizien anstellen können. Ich glaube aber, daß die Vergleichung der musikalischen Beziehungen noch manch schätzenswertes Ergebnis, welches auch die Verwandtschaft von Hirten- und Magierspiel zu beleuchten vermag, zeitigen wird.

[28] K. Lange a. a. O. S. 22. Limoges I.

[29] Dieser Tropus kommt erstmalig vor in einem Tropar zu Paris (B. N. 909). — Nach 1031.

[30] Über ihr Eindringen in den mittelalterlichen Ideenkreis und ihre Geschichte siehe Anz a. a. O. S. 19 ff.

[31] G. Cohen a. a. O. S. 25.

[32] So finden wir sie fast immer mit dem Waschen des Kindes beschäftigt. Siehe die Abb. bei G. Rietschel, Weihnachten in Kirche, Kunst und Volksleben. Bielefeld und Leipzig 1902, Nr. 15, 18, 20, 21, 25 usf.

[33] Siehe du Cange, Gloss. Med. et Inf. Lat., Niort 1883, Bd. C S. 588.

[34] K. Chambers, The Mediaevil Stage. I, 41. Oxford 1903.

[35] Du Cange a. a. O., Art. cortina: Cortina ornamentum ecclesiarum vel tabernacularum, sicut vela depicta, quae in lateribus altarum suspenduntur, ne sacerdos aspectu circumstantium confundatur. Siehe auch Cohen a. a. O. S. 25 und 132.

[36] Siehe Artikel „Altar" in Hauds Realenzyklopädie I, 397.

[37] Siehe die Abb. bei W. Smith, A Dictionary of Christian Antiquities I, 65. London 1875.

[38] Annales d'Archéologie VIII (1848), S. 183. Dort ist auch ein Bild eines solchen Altars (Arras).

[39] Du Méril a. a. O. S. 151 Anm. 1 (B 3).

[40] Die Klammer deutet den eventl. Wegfall der Szene im nichtkompilatorischen Spiel an.

[41] Wir vermögen das nicht aus unbedingt dem Text zu erschließen: „eant versus praesepe". — M. Clement, Ann. archéol. VII, 314 spricht es bestimmt aus, ohne einen Anhalt dafür zu haben.

[42] Nach Martène a. a. O. IV, 92 findet sie sich in dem Ordinarium Narbonnense, Rotomagense, Coactenense, Noviomense, Verticense.

[43] Anz a. a. O. S. 38.

[44] Prévost a. a. O. S. 36 und 65.

[45] Prévost a. a. O. S. 117 Nr. 112.

IV. Das Magierspiel.

[1] Über diesen Tag und sein Fest siehe Anz a. a. O. S. 13.

[2] Dieser Name wird gewöhnlich höchst schwankend angewendet. So bezeichnet man mit officium Stellae auch die Magierspiele mit der Krippenszene, ja, selbst Magierspi le mit Herodes. (Publ. of the mod. Language 24, 296.) Doch sind das Willkürlichkeiten. Als Überschrift eines Manuskripts ist er nicht belegt. Seine Einschränkung auf die angegebene Oblations- und Magierszene kann für das klare Erkennen nur vorteilhaft sein.

[3] E. Martène a. a. O. III, col. 124.

[4] Ul. Chevalier, Repert. hymn. Nr. 13 496.

[5] Siehe dazu H. Kehrer, Die heiligen drei Könige, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 53 S 11 ff. Straßburg 1904. — Siehe auch Anz a. a. O. S. 28 ff.

[6] Fr. X. Kraus, Realenzyklopädie II, 348. Freiburg 1886.

[7] Siehe G. Rietschel, Liturgik I, 371 ff.

[8] E. Martène a. a. O. III, 378.

[9] E. Martène a. a. O. III, 370.

[10] Dafür sprechen zahlreiche spätere volkstümliche Zeugnisse, bei denen zwar die Oblation weggefallen ist, aber doch so deutliche Reste hinterlassen hat, daß man sie noch rekonstruieren kann.

[11] Jedenfalls kommt die Laienoblation in den Sternspielen gar nicht in Frage, in den weiter ausgebildeten Magierspielen finden wir sie allerdings wieder (Rouen); doch nur vereinzelt.

[12] Ul. Chevalier a. a. O. Nr. 13 496.

[13] Kehrer a. a. O. S. 32.

[14] Sie heißt: Magi viderunt stellam, dixerunt ad invicem: Hoc signum magni regis est. Eamus et inquiramus eum et offeramus ei munera: aurum, thus et myrrham.

[15] Es gibt leider kein instruktiveres. Die Limoger Fassung ist noch am deutlichsten. Die Ausprägung der Sternszene finden wir in Wien und Besançon besser, aber dafür haben diese die Oblationsszene nicht so klar wie Limoges.

[16] In Limoges heißt sie zwar „In Bethlehem natus est rex coelorum". Aber das ist nur eine örtliche Umformung des beliebten „Hodie in Bethlehem puer natus est".

[17] Eine weitere Parallelität zeigt das spätere 'Eamus ergo'. Die Mensuralnoten im Hirtenspiel zu Benoît-sur-Loire sind die gleichen wie im Magierspiel zu Rouen. Im Hirtenspiel von Benoît ist nämlich ein dem 'Eamus ergo' nachgebildeter (oder ist es umgekehrt?) Passus 'Transeamus' vorhanden, welcher also auch musikalisch beeinflußt ist.

[18] Prévost a. a. O. S. 38.

[19] G. M. Dreves, Analecta hymnica, tom. II, 79 und 106.

[20] Daß die Magier den Stern schon einmal sahen, geht aus der Strophe „cuius stellam vidimus" hervor während der Prozession durch den Chor.

[22] Es kann ebensogut das 'Puer natus' wie das 'Ecce completa" sein, was später gern genommen wird. Besançon läßt das nicht erkennen.

[22] Ul. Chevalier a. a. O. Nr. 12 329. Frühestens 13. Jahrh.

[23] Ul. Chevalier a. a. O. Nr. 12 241. Seit 12. Jahrh. belegt.

[24] Anz a. a. O. S. 49.

[25] Du Méril a. a. O. S. 153, bei ihm fälschlich 48 y. Richtig ist nach Gasté a. a. O. Y 110.

[26] Noch eine Überlegung spricht für diesen Schluß. Es kommt noch die hundert Jahre ältere Handschrift 904 des 13. Jahrhunderts aus Rouen in Frage. Diese hat einige textliche Einschiebsel, welche sich in der Überlieferung der beiden andern Handschriften, also auch bei Prévost, nicht finden. Sind sie weggelassen oder noch nicht vorhanden? Ich wage mich für das letztere zu entscheiden, da mir die stilistische Art des Szenars von 904 in ihrer gedrängten Kürze das jüngere Spiel ebenso verrät wie die textlichen Einschübe.

[27] A. Gasté, Dram. lit. (Ann. de la fac. de Caen 1888) S. 12. Ich zitiere absichtlich nach Gasté, weil dort die Manuskripte scharf getrennt sind. Seit Du Méril werden sie immer kombiniert angegeben, so daß man nie genau weiß, was dem 14. oder 15. Jahrhundert entstammt.

[28] Ergänzt nach Du Méril a. a. O. S. 154.

[29] Die Form der Gefäße ist sehr verschieden. Schüsseln, Kapseln, Büchsen waren es im Anfang, später meist pokalförmige Behälter. Auch der Inhalt ist verschieden angedeutet. Das Geld wurde in Form eines Kranzes, der Weihrauch durch drei große Körner, die Myrrhe in einem Horn dargestellt. — Siehe J. Liell, Die Darstellungen der Maria. Freiburg i. B. 1887, Abb.

[30] Anz a. a. O. S. 32 f.

[31] 'super' hat hier die Bedeutung „auf", nicht „über".

[32] ... praecedente autem stella sequentur ipsi praecedentem stellam dicentes usw.

[33] Anz a. a. O. S. 34.

[34] Anz a. a. O. S. 49 Anm. 2. — Die sonstigen textlichen Verwandtschaftsverhältnisse siehe ebenda S. 50.

[35] Siehe die Abb. bei Liell a. a. O.

[36] Wollte man die christliche Überlieferung darauf untersuchen, so ist die Magierszene sicher ein späteres, der Hirtenszene nachgebildetes Einschiebsel nicht ohne symbolische Absicht. Wie die einfachen Menschen, sollten auch die Großen der Erde das Kind verehren. Das war der Gedanke. Magier, Sternwunder, königliche Pracht sind dabei Beigaben, die schon Usener als allgemein üblich bei sagenhaften Berichten über die Geburt großer Menschen nachweist.

[37] Rouener Magierspiel B 4.

[38] Anz a. a. O. S. 52 Anm.

[39] Im Original steht versus.

[40] Anz a. a. O. S. 55.

[41] Anz a. a. O. S. 53 f.

[42] Es scheint nicht so, wie Anz (S. 57) annimmt, daß das 'En magi veniunt' durch einen Kopierfehler beim älteren Neverser Spiel weggefallen ist. Das Spiel B 7 hat den Passus ebenfalls nicht, mithin darf man sein Fehlen — so überzeugend auch Anz den Beweis zu führen sucht — nicht auf ein Versehen irgendeines Kopisten zurückführen. Damit fällt auch der Hauptstützpunkt von Anz, für die beiden Neverser Spiele (B 6 und B 13) eine gemeinsame Vorlage anzunehmen. Das jüngere Spiel ist fortschreitend aus dem älteren entwickelt.

[43] Siehe das Bild: Altar der Kirche zu Arras. Didron, Annal. archéolog. VIII (1848), S. 183.

[44] Anz a. a. O. S. 135.

[45] Es ist eine Stelle aus Vergils Aeneis VIII, 112, welche man zum Vorbild nahm: „Et procul et tumulo: Juvenes quae causa subegit Ignotas temptare vias? Quo tenditis? inquit. Qui genus? Unde domo? pacemne huc fertis an arma?"

[46] Anz a. a. O. S. 63 und 132 ff.

[47] Wie bewußt man solche Effekte zu erzielen suchte, möchte ich an diesem gelegentlichen Beispiel zeigen. Im Spiel aus Sizilien wird das 'Bethlehem non es minima' noch von den scribae gesungen, wie es ja auch vulgatatreu ist.

[48] Ich gebe ein Beispiel für viele. Die Aufforderung an die scribae, zum König zu kommen, richtet in Nevers ein Nuntius aus, in Compiègne sind es nuntii, in Straßburg, Laon und Orleans symmistae, discipuli in Bilsen, milites in Freising.

[49] W. Creizenach a. a. O. I, 53.

[50] Gerade diesem Gesang wurde immer besondere Aufmerksamkeit zugewendet. Man ging dabei auf einen Hymnus 'Ecce stella' (Clichtovacus, Elucidatorium ecclesiasticum, Paris 1566, I, 23) zurück und bildete das sogenannte Sternlied als Prozessionsgesang der Magier. — Siehe dazu Anz a. a. O. S. 79.

V. Rückblick und Weiterentwicklung. Das kompilatorische Spiel.

[1] Man braucht nur E. Martène a. a. O. aufzuschlagen, um über die Unmenge von peinlich genauen Vorschriften über religiös-mimische Handlungen zu erstaunen, die dort zusammengetragen sind.

[2] So für die Ascensa Domini, ferner für das Fest In Nativitate Johannis, sowie das Officium peregrinorum (Assoc. of the Modern Language 24, 309 und 329).

[3] Wenn auch das Metrum der uns vorliegenden Texte einem solchen Schluß zu widersprechen scheint, so müssen wir vor allem bedenken, daß man textlich sehr frei verfuhr und einer Note, die vielleicht ursprünglich nur eine Silbe hatte, zwei oder drei neue unterlegte. Den Fehler glich der Taktwert aus.

[4] G. Rietschel, Liturgik I, 204.

[5] Man findet nicht selten die Ansicht, die Kombination wäre vorgenommen worden, um eine logische Aufeinanderfolge der Ereignisse zu ermöglichen, die mit dem 25. Dez. (Hirten), 28. Dez. (Kindermord), 6. Jan. (Könige) nicht eingehalten war. Das ist wohl kaum richtig. Denn wäre dies Bewußtsein durchgedrungen, dann brauchte man doch an diesen Tagen die Spiele nicht mehr besonders zu spielen, sondern nur das kombinierte Spiel. Aber die Spiele sind einzeln bis ins 15. Jahrhundert bezeugt! Der Widerspruch ist also da.

[6] Meyer a. a. O. S. 39.

[7] C. Lange, der Herausgeber des Spiels, fügt genau vor dem 'Pastores dicite' der Magier ein 'Transeamus' der Hirten ein. Das ist eine unmögliche Korrektur; denn die Hirten können sich nicht auf dem Wege nach der Krippe befinden, wenn sie zugleich gefragt werden sollen, was sie dort beobachtet haben.

[8] M. Hartmann a. a. O. (Exkurs) S. 51.

[9] Anz a. a. O. S. 93.

[10] Anders wieder Anz (S. 94). Er meint: „Wahrscheinlich ist es ein Vorspiel, das halb pantomimisch dargestellt wird, dessen Text nicht festliegt." Aber das hat doch erst recht keinen Sinn. Wozu braucht der König eine Beratung

abzuhalten, einen Vorschlag zu erhalten suchen, ein Vernichtungswort auszusprechen noch vor Eintritt der ihm unbekannten Ereignisse?

[11] Wie sinnlos ist es doch, wenn Bilsen z. B. den Herodes erst n a c h der Beratung mit den scribae sich nach dem Kommen der Könige erkundigt! Geradezu rätselhaft ist seine Ratlosigkeit im Anschluß an das Verhör der Weisen.

[12] Ich sehe von der äußerlichen, späten Aneinanderreihung Magi + Rachel in Laon (13. Jahrh.) ab. Diese ist wahrscheinlich eine Nachahmung des deutschen Vorganges.

VI. Das Rachelspiel.

[1] Migne, Patr. Lat. 72, 432.

[2] Migne, Patr. Lat. 112, 1652.

[3] Jetzt folgt bei Gautier a. a. O. S. 168 schon die Rachelklage. Das 'vidi' war natürlich der Anfang des Verses, der erst gesungen werden mußte, bevor man die neue Partie anstimmte.

[4] Anz a. a. O. S. 76.

[5] Ul. Chevalier, Repert. hymnol. Nr. 2747. 11. Jahrh.

[6] Ul. Chevalier, Repert. hymnol. Nr. 11 620. 12. Jahrh.

[7] Möglich, daß die Ev. Joh. 1, 29 entlehnten Worte: „Ecce agnus dei", welche man zur stärkeren Betonung der Symbolik des ganzen Vorgangs einflocht, diese Maßnahme anregten.

[8] Antiphonar des 12. Jahrh. B. N. Paris, Nr. 1015, fol. 13.

[9] Ul. Chevalier, Repert. hymnol. Nr. 8072. Schon vor Augustin nachweisbar.

[10] Ul. Chevalier, Repert. hymnol. Nr. 16 675.

[11] Heu! Heu! Heu! Quid me incuratis fletus incassum fudisse, cum sim orbata nato, (qui) paupertatem meam curaret, qui non hostibus cederet angustos terminos quos mihi Jacob adquisivit!

[12] F. Koldewey, Gesch. d. Schulwesens im Herzogtum Braunschweig, Wolfenbüttel 1891.

[13] Es war die Antiphon: 'O quam gloriosum', welche beim festum infantum in Coutances gesungen wurde (A. Gasté a. a. O. S. 39).

Lebenslauf.

ev. luth. Konf.

Ich wurde am 1. November 1887 zu Wittgensdorf bei Chemnitz geboren. Nach dem Besuch der Volksschulen zu Chemnitz, Leipzig, Zwickau und Dresden trat ich April 1902 in das Kgl. Lehrerseminar zu Pirna a. E. ein. 1908 bestand ich die Reifeprüfung und wurde zu gleicher Zeit als Hilfslehrer an der 2. städtischen Bürgerschule zu Pirna angestellt. Bereits nach einem Jahr entschloß ich mich, den Lehrerberuf aufzugeben. Ich ging nach Leipzig und bereitete mich auf das Maturitätsexamen vor, das ich Ostern 1911 an der Petrischule (städt. Realgymnasium) bestand. Hierauf studierte ich in Leipzig Germanistik und Neuere Sprachen. Doch habe ich auch meinen Fächern ferner liegende Studien getrieben, so Geschichte und vor allem Volkskunde unter der Leitung des Herrn Prof. Dr. Mogk.

Nach Ausbruch des Krieges trat ich als Kriegsfreiwilliger in das 7. Feldart.-Reg. Nr. 77 zu Leipzig ein. Im März 1915 kam ich ins Feld, wo ich, dem Ref.-Feldart.-Reg. Nr. 23 zugeteilt, die Stellungskämpfe in der Champagne bei Prosnes und Souplet, vor allem aber die große Septemberoffensive 1915 mitmachte. Februar 1916 wurde ich Offizier. Mitte August kam mein Regiment nach der Somme und dem Ancre, wo ich am 5. September 1916 bei Courcelette durch Granatsplitter an Hüfte und linker Hand verwundet wurde. Im Bismarck-Sanatorium zu Charlottenburg stellte mich ärztliche Kunst wieder her. Hier ist es auch, wo ich die Muse des Lazarettaufenthaltes dazu benutze, die vorliegende, bereits seit August 1914 beendete Arbeit druckreif zu machen.

Bei dieser Arbeit bin ich vor allem Herrn Prof. Dr. Mogk zu größtem Dank verpflichtet. Er hat nicht allein meine Aufmerksamkeit auf das fruchtbare Gebiet der Weihnachtsspiele gelenkt, sondern ist mir auch im Verlauf der Untersuchung mit

seinem freundlichen Rat vielfach zur Seite gestanden. Ebenso möchte ich Herrn Prof. Dr. W. Goetz meinen verbindlichsten Dank aussprechen für das liebenswürdige Entgegenkommen, das er mir durch die Aufnahme meiner Abhandlung in seine „Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte" erwiesen hat.

Charlottenburg, im Jan. 1916.

Martin Böhme.